



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

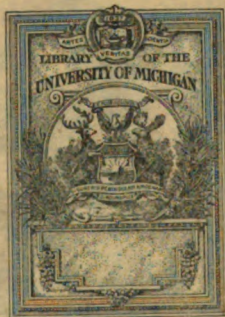
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



FROM THE LIBRARY OF
Professor Karl Heinrich Rau

OF THE UNIVERSITY OF HEIDELBERG

PRESENTED TO THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BY
Mr. Philo Parsons

OF DETROIT

1871



AE
25
E55

ENCYCLOPÉDIE

METHODIQUE,

OU


PAR ORDRE DE MATIÈRES;

**PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES.**

*Précédée d'un Vocabulaire universel, servant de Table pour
tout l'Ouvrage; & ornée des Portraits de MM. DIDEROT &
D'ALEMBERT, premiers Editeurs de l'Encyclopédie.*

New Series - 1789

ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE.

ARTS ACADÉMIQUES.
ÉQUITATION, ESCRIME,
DANSE, 
ET ART DE NAGER.



A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.
A LIÈGE,
Chez PLOMTEUX, Imprimeur des Etats.

M. DCC. LXXXVI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILÈGE DU ROI.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

AVERTISSEMENT.

CE volume réunit les trois arts enseignés dans nos académies ; sçavoir , l'Art de l'Équitation , celui de l'Écime & celui de la Danse. On y a joint l'Art de Nager , trop peu répandu parmi nous , & qui seroit si utile en un grand nombre de circonstances.

L'Art de l'Équitation , cultivé par les anciens , perdu , pour ainsi dire , dans les siècles de barbarie qui suivirent celui d'Auguste , reparut en Italie après le renouvellement des lettres , des arts & des sciences. Frederico Grifone , gentilhomme Napolitain , fut le premier qui en donna des préceptes. Claudio Cuzzio , Laurentius Cussius , Cæsar Fiaschi , Pascale Caracciolo ajoutèrent leurs découvertes aux siennes , & furent imités par un grand nombre d'autres auteurs. On établit des académies , dont Naples fut le siège principal , & que les talents supérieurs de Jean-Baptiste Pignatelli rendirent célèbres dans toute l'Europe. La noblesse de France & d'Allemagne alla puiser sous les yeux de ce grand maître les principes de l'art. Ce fut delà que MM. de la Broue & de Pluvinel les rapportèrent en France.

Alors des académies furent fondées à Paris , à Tours , à Bordeaux , à Lyon ; & ces établissements se sont multipliés depuis dans tout le royaume.

Le duc de Newcastle , gouverneur de Charles II , ayant fait de l'art de l'équitation son unique étude , perfectionna les principes de ses prédécesseurs , fit d'heureuses découvertes , & fut quelque temps le guide le plus sûr. Mais comme tous les arts se perfectionnent sans cesse , plusieurs écuyers plus modernes , en reconnoissant & adoptant les principes de ces grands maîtres , ont donné des méthodes plus régulières , plus sûres & plus faciles. On trouvera dans ce Dictionnaire celles qui nous ont paru exposées avec le plus d'étendue , d'ordre & de clarté. Il n'étoit pas possible de les donner toutes , & une seule n'auroit satisfait ni tous les auteurs , ni tous les lecteurs. Il arrive souvent qu'une très-bonne méthode agréée moins à certains esprits qu'une autre qui ne la vaut pas. Enfin la plupart de ceux qui étudient revoient avec plaisir les mêmes préceptes sous des formes différentes. De plus , en parcourant plusieurs ouvrages sur le même art , on a le plaisir de voir ce que chacun d'eux a ajouté au travail des autres. M. de la Guérinière a recueilli les préceptes de MM. de la Broue & de Pluvinel , & y a joint ce qu'il avoit appris par son expérience. Nous donnons ici ce qu'il a publié sur l'équitation , en y ajoutant ce qu'en ont écrit les auteurs plus modernes. Leurs noms indiqueront tous les morceaux tirés de leurs ouvrages ; quant aux articles qui ne contiennent que l'explication des termes de manège , ils ont été pris dans la première édition de l'Encyclopédie , ou plutôt dans le dictionnaire fait pour l'intelligence de l'ouvrage du baron d'Eisenberg , d'où ces articles avoient été tirés pour l'Encyclopédie ; nous y en avons seulement ajouté quelques-uns qui avoient été omis.

On trouvera à l'article MORS un calcul des forces de cette puissance par M. Dez , professeur de mathématiques à l'école militaire. S'il n'a pas une grande utilité pour la pratique , il est du moins curieux pour la science.

Quant aux planches , nous n'avons donné que ce qui étoit nécessaire , & supprimé un grand nombre de celles que l'on voit dans la première Encyclopédie , parce qu'elles nous ont paru n'être que de luxe , & ne contribuer en aucune manière à la connoissance de l'art. La vue d'un beau cheval , très-agréable en gravure , n'enseigne point à le mener.

Il seroit inutile de résister ici l'ancien préjugé , qu'on n'a besoin que de pratique pour conduire un cheval. Il ne pouvoit régner que dans un temps où l'art étoit peu connu. Il l'est généralement aujourd'hui , & on ne doute plus qu'il ne faille le connoître pour le pratiquer.

AVERTISSEMENT.

Quelques personnes voudroient le restreindre à ce qu'il a de nécessaire, & en condamner à l'oubli les secrets les plus délicats, sous prétexte qu'ils ne sont utiles ni pour la cavalerie, ni pour l'usage ordinaire de la vie. Ils ne font pas attention que pour tirer d'un art tout ce qu'il a d'utile, il faut le connoître & le pratiquer dans toute son étendue. Ce seroit sans doute une chose aussi ridicule qu'absurde, de vouloir en enseigner les délicatesses à nos cavaliers, & aux jeunes gens qui ne se destinent point par devoir à l'exercice de l'équitation; mais il est bon qu'elles soient connues de ceux qui doivent servir dans la cavalerie, & que les autres en prennent quelque idée. Et pourquoi en interdrait-on la recherche & la connoissance à ceux qui en font leur amusement? D'ailleurs elles sont utiles, même aux hommes qui ne les connoissent pas; ce sont les exercices du manège qui assouplissent les chevaux destinés à leur usage, qui les rendent doux & obéissants, qui les assèvent sur les hanches; sans eux un cheval de guerre, de chasse, d'école, ne peut être ni commode ni agréable pour le cavalier. En ceci, comme en beaucoup d'autres choses, les principes de rigueur sont un préjugé qu'il seroit dangereux de suivre.

L'Escrime est dans ce dictionnaire à la suite de l'équitation. Les articles en seront facilement distingués par l'ordre des lettres & les réclames. Ce sont les mêmes que ceux qui étoient dans la première édition de l'Encyclopédie: on y en a joint quelques-uns tirés du traité de M. Girard.

Ceux de l'Art de la Danse imprimés dans cette même édition, avoient été pris du traité de M. Rameau. On les a tous insérés ici avec des additions considérables tirées du traité de M. de Cahusac sur la danse ancienne & moderne, & des lettres de M. Noverre.

Ce dictionnaire est terminé par l'Art de Nager. On a pris dans l'ouvrage de M. Thévenot ce qui concerne cet art, & on y a joint la lettre du plongeur Nicolas Roger, qui en contient les préceptes. Il seroit à souhaiter qu'on le fit enseigner plus généralement à nos enfants & sur-tout à nos militaires.

Nous ne joignons point à ce Dictionnaire des arts académiques une table de lecture qui indique l'ordre dans lequel tous les mots de chacune des parties doivent être lus, si l'on vouloit s'en servir comme d'un traité de sciences, parce que l'escrime & la danse sont trop peu considérables pour en avoir besoin. Après avoir lu dans l'un le mot escrime, & dans l'autre le mot danse, tous les autres ne sont, pour ainsi dire, que des définitions. Il en est de même de l'équitation, dont tout l'art est développé en leçons suivies à l'article **MANÈGE**.

F I N.

ABANDONNER un cheval, c'est le faire courir de toute sa vitesse, sans lui tenir la bride. *Abandonner* les étriers, c'est ôter ses pieds de dedans. *S'abandonner*, ou *abandonner* son cheval après quel qu'un, c'est le poursuivre à course de cheval.

ABATTRE un cheval, c'est le faire tomber sur le côté, par le moyen de certains cordages appelés entraves & lacs. On l'abat ordinairement pour lui faire quelques opérations de chirurgie, ou même pour le ferrer quand il est trop difficile. *Abattre* l'eau, c'est essuyer le corps d'un cheval qui vient de sortir de l'eau, ou qui est en sueur, ce qui se fait par le moyen de la main ou du couteau de chaleur. *S'abattre* se dit plus communément des chevaux de tirage, lorsqu'ils tombent en tirant une voiture. On dit aussi d'un cheval qui bronche, ou qui tombe, qu'il est sujet à *s'abattre*.

ACADÉMIE. Manège ou bâtiment destiné principalement à apprendre aux jeunes gens l'art de monter à cheval. On y reçoit des pensionnaires & des externes. Les pensionnaires y logent, & apprennent à danser, à voltiger, les mathématiques, à faire des armes, &c. & les externes n'y viennent que pour apprendre à monter à cheval. [Suivant le duc de Newcastle, la première Académie fut établie à Naples, par Frédéric Grifon, lequel, ajoute-t-il, a écrit le premier sur ce sujet en vrai cavalier & en grand maître. Henri VIII, continue le même auteur, fit venir en Angleterre deux Italiens, disciples de ce Grifon, qui en formèrent en peu de temps beaucoup d'autres. Le plus grand maître que l'Italie ait produit en ce genre a été Pignatelli de Naples. La Broue apprit sous lui, pendant cinq ans, Pluvinel neuf, & Saint-Antoine un plus longtemps. Ces trois François rendirent les écuyers communs en France. Jusqu'à eux, on n'y en avoit vu que d'Italiens. (V.).]

ACADÉMISTE. (*Homm. Exerc.*). Pensionnaire ou externe qui suit les exercices d'une académie.

On trouve dans l'ordonnance de Louis XIV, du 3 mai 1654, un article relatif aux *Académistes*.

« Défendons aux gentilshommes des académies de chasser, ou faire chasser, avec fusils, arquebuses, halliers, filets, collets, poches, tonnelles, traîneaux, ni autres engins de chasse; mener ni faire mener chiens courants, lévriers, épagneuls, barbets & oiseaux; enjoignant aux écuyers desdites académies d'y tenir la main, à peine d'en répondre en leur propre & privé nom, sur peine de trois cents livres d'amende, confiscation d'armes, chevaux, chiens, oiseaux, & engins à chasser ».

ACCOUROIR la bride dans sa main, c'est une action du cavalier, qui, après avoir tiré vers lui les rênes de la bride, en les prenant par le

Equitation, Escrime & Danse,

bout où est le bouton avec sa main droite, les reprend ensuite avec sa main gauche, qu'il ouvre un peu, pour laisser couler les rênes pendant qu'il les tire à lui.

ACCOUTUMER un cheval, c'est le stiler à quelque exercice, ou à quelque bruit, afin qu'il n'en ait pas peur.

ACCULER se dit lorsque le cheval qui manie sur les voltes, ne va pas assez en avant à chacun de ses temps & de ses mouvements; ce qui fait que ses épaules n'embrassent pas assez de terrain, & que sa croupe s'approche trop près du centre de la volte. Cheval *acculé*. Votre cheval *s'accule* & s'entable tout à la fois. Les chevaux ont naturellement de l'inclination à *s'acculer* en faisant des demi-voltes. Quand les Italiens travaillent les chevaux au repolon, ils affectent de les *acculer*. *Acculer* a un autre sens vulgaire, & signifie un cheval qui se jette & s'abandonne sur la croupe en désordre lorsqu'on l'arrête, ou qu'on le tire en arrière.

ACHEMINER un cheval, c'est l'accoutumer à marcher droit devant lui. Un cheval *acheminé* est celui qui a des dispositions à être dressé, qui connoît la bride & répond aux éperons, qui est dégourdi & rompu.

ACHEVÉ. Un cheval *achevé* est celui qui est bien dressé, qui ne manque point à faire un certain manège, qui est confirmé dans un air ou un manège particulier. Cheval *commencé*, *acheminé* & *achevé*, voilà les termes dont on se sert pour marquer les différentes dispositions, & pour ainsi-dire, les différentes classes d'un cheval qui a de l'école.

ACTION signifie, à l'égard du cheval, un mouvement vif. On dit donc une belle ou une mauvaise *action* du cheval. On dit d'un cheval qui a de l'ardeur, & qui remue perpétuellement, qu'il est toujours en *action*. Cheval toujours en *action*. Bouche toujours en *action*, se dit du cheval qui mâche son mors, qui jette beaucoup d'écume, & a la bouche toujours fraîche. C'est un indice de beaucoup de vigueur & de feu. Newcastle dit aussi les *actions* des jambes.

ADROIT se dit d'un cheval qui choisit bien l'endroit où il met son pied en marchant dans un terrain raboteux ou difficile. Il y a des chevaux très mal-adroits, & qui sont souvent des faux pas, dans ces occasions, quoiqu'ils ayent la jambe fort bonne.

AFFERMIR la bouche d'un cheval, ou l'*affermir* dans la main & sur les hanches, c'est continuer les leçons qu'on lui a données, pour qu'il s'accoutume à l'effet de la bride, & à avoir les hanches basses. Voyez ASSURER.

AIDES (les) sont des secours & des soutiens

que le cavalier tire des effets modérés de la bride ; de l'éperon , du poinçon , du caveçon , de la gaulle , du son de la voix , du mouvement des jambes , des cuisses & du talon , pour faire manier un cheval comme il lui plaît. On se sert des *aides* pour prévenir les châtimens qu'il faut , dans les occasions , employer pour dresser un cheval. Il y a aussi les *aides* secrètes du corps du cavalier ; elles doivent être fort douces. Ainsi on dit : ce cheval connoît les *aides* , obéit , répond aux *aides* , prend les *aides* avec beaucoup de facilité & de vigueur. On dit aussi : ce cavalier donne les *aides* extrêmement fines , pour exprimer qu'il manie le cheval à propos , & lui fait marquer avec justesse ses temps & ses mouvemens. Si un cheval n'obéit pas aux *aides* du gras des jambes , on fait venir l'éperon au secours , en pinçant de l'un ou des deux. Si l'on ne se sert pas avec discrétion des *aides* du caveçon , elles deviennent un châtiment qui rebute peu à peu le cheval fauteur qui va haut & juste en ses sauts & sans aucune *aide*. Un cheval qui a les *aides* bien fines , se brouille ; on l'empêche de bien manier , si peu qu'on serre trop les cuisses , ou qu'on laisse échapper les jambes. *Aides* du dedans , *aides* du dehors ; façons de parler relatives au côté sur lequel le cheval manie sur les voltes , ou travail le long d'une muraille ou d'une haie. Les *aides* dont on se sert pour faire aller un cheval par airs , & celles dont on se sert pour le faire aller sur le terrain , sont fort différentes. Il y a trois *aides* différentes qui se font ayant les rênes du dedans du caveçon à la main. La première est de mettre l'épaule de dehors du cheval en dedans. La seconde est de lui mettre aussi l'épaule de dedans en dedans ; & la troisième est de lui arrêter les épaules.

DE L'USAGE DES *AIDES*. (LA GUÉRINIÈRE).

Les cinq sens de la nature , dont tous les animaux sont doués aussi-bien que l'homme , il y en a trois sur lesquels il faut travailler un cheval pour le dresser ; ce sont la vue , l'ouïe , & le toucher.

On dresse un cheval sur le sens de la vue , lorsqu'on lui apprend à approcher des objets qui peuvent lui faire ombrage ; car il n'y a point d'animal si susceptible d'impression des objets qu'il n'a point encore vus , que le cheval.

On le dresse sur le sens de l'ouïe , lorsqu'on l'accoutume au bruit des armes , des tambours , & des autres rumeurs guerrières ; lorsqu'on le rend attentif & obéissant à l'appel de la langue , au sifflement de la gaulle , & quelquefois au son doux de la voix , qu'un cavalier employe pour les carresses , ou à un ton plus rude , dont on se sert pour les menaces.

Mais le sens du toucher est le plus nécessaire , parce que c'est par celui-là qu'on apprend à un cheval à obéir au moindre mouvement de la main des jambes , en lui donnant de la sensibilité

à la bouche & aux côtés , si ces parties en manquent ; ou en leur conservant cette bonne qualité si elles l'ont déjà. On employe pour cela les *aides* & les châtimens ; les *aides* pour prévenir les fautes que le cheval peut faire ; les châtimens pour le punir dans le temps qu'il fait une faute ; & comme les chevaux n'obéissent que par la crainte du châtiment , les *aides* ne font autre chose qu'un avertissement qu'on donne au cheval qu'il sera châtié s'il ne répond à leur mouvement.

DES *AIDES*.

Les *aides* consistent dans les différens mouvemens de la main de la bride ; dans l'appel de la langue ; dans le sifflement & le toucher de la gaulle ; dans le mouvement des cuisses , des jarrets , & des gras de jambes ; dans le pincer délicat de l'éperon , & enfin dans la manière de peser sur les étriers.

Nous avons expliqué dans le chapitre précédent les différens mouvemens de la main , de la bride & leurs effets ; ainsi nous passons aux autres *aides*.

L'appel de la langue est un son qui se forme en recourbant le bout de la langue vers le palais , & en la retirant ensuite tout-à-coup , en ouvrant un peu la bouche. Cette *aide* sert à réveiller un cheval , à le tenir gai en maniant , & à le rendre attentif aux *aides* ou aux châtimens qui suivent cette action , s'il n'y répond pas. Mais on doit se servir rarement de cette *aide* , car il n'y a rien de si choquant que d'entendre un cavalier appeler continuellement de la langue ; cela ne fait plus alors d'impression sur l'ouïe , qui est le sens sur lequel elle doit agir. Il ne faut pas non plus appeler trop fort : ce son ne doit , pour ainsi-dire , être entendu que du cheval. Il est bon de remarquer en passant qu'il ne faut jamais appeler de la langue lorsqu'on est à pied , & que quelqu'un passe à cheval devant nous : c'est une impolitesse qui choque le cavalier ; cela n'est permis que dans une seule occasion , qui est lorsqu'on fait monter un cheval pour le vendre.

Quoique la gaulle soit plus pour la grace que pour la nécessité , on ne laisse pas de s'en servir quelquefois utilement. On la tient haute dans la main droite , pour acquérir une manière libre de se servir de son épée.

La gaulle est en même-temps *aide* & châtiment. Elle est *aide* lorsqu'on la fait siffler dans la main , le bras haut & libre pour animer un cheval ; lorsqu'on le touche légèrement avec la pointe de la gaulle sur l'épaule de dehors pour le relever ; lorsqu'on tient la gaulle sous main , c'est-à-dire , croisée par-dessous le bras droit , la pointe au-dessus de la croupe , pour être à portée d'animer & de donner du jeu à cette partie ; & enfin lorsqu'un homme à pied touche de la gaulle devant , c'est-à-dire , sur le poitrail pour faire lever le devant ; ou sur les genoux , pour lui faire plier les bras.

La gaulle n'est pas propre pour les chevaux de guerre, qui doivent obéir de la main à la main; & en avant pour les jambes, à cause de l'épée qui doit être à la place de la gaulle dans la main droite, qu'on appelle aussi pour cela la main de l'épée. Dans un manège, on doit tenir la gaulle toujours opposée au côté où l'on fait aller le cheval, parce qu'on ne doit s'en servir que pour animer les parties de dehors.

Il y a dans les jambes du cavalier cinq *aides*, c'est-à-dire, cinq mouvements: celui des cuisses, celui des jarrets, celui des gras de jambes, celui du pincer délicat de l'éperon, & celui que l'on fait en pesant sur les étriers.

L'*aide* des cuisses & des jarrets se fait en serrant les deux cuisses, ou les deux jarrets, pour chasser un cheval en avant, ou en serrant seulement la cuisse ou le jarret de dehors, pour le presser sur le talon de dedans, ou en serrant celui de dedans, pour le soutenir, s'il se presse trop en dedans. Il faut remarquer que les chevaux qui sont chatouilleux, & qui retiennent leurs forces par malice, se déterminent plus volontiers pour des jarrets vigoureux, que pour les éperons, & ordinairement ils se retiennent quelque temps à l'éperon avant que de partir.

L'*aide* des gras de jambes, qui se fait en les approchant délicatement du ventre, est pour avertir le cheval qui n'a point répondu à l'*aide* des jarrets que l'éperon n'est pas loin, s'il n'est point sensible à leur mouvement. Cette *aide* est encore une des plus gracieuses & des plus utiles dont un cavalier puisse se servir, pour rassembler un cheval dressé, & par conséquent sensible, lorsqu'il ralentit l'air de son manège.

L'*aide* du pincer délicat de l'éperon se fait en l'approchant subtilement près du poil du ventre, sans appuyer ni pénétrer jusqu'au cuir: c'est un avis encore plus fort que celui des cuisses, des jarrets & des gras de jambes. Si le cheval ne répond pas à toutes ces *aides*, on lui appuie vigoureusement les éperons dans le ventre, pour le châtier de son indocilité.

Enfin l'*aide* de peser sur les étriers est la plus douce de toutes les *aides*. Les jambes alors servent de contre-poids pour redresser les hanches, & pour tenir le cheval droit dans la balance des talons. Cette *aide* suppose dans un cheval beaucoup d'obéissance & de sensibilité; puisque, par la seule pression qu'on fait en appuyant sur un étrier plus que sur l'autre, on détermine un cheval à obéir à ce mouvement, ce qui se fait en pesant sur l'étrier de dehors, pour presser & faire aller de côté un cheval en dedans; en pesant sur celui de dedans, pour soutenir & retenir un cheval qui se presse trop en dedans; ou bien en pesant également sur les deux étriers, pour l'avertir de diligenter sa cadence, lorsqu'il se retient plus qu'il ne doit.

Il ne faut pas croire que cette grande sensibilité

de bouche & de côtés puisse se conserver longtemps dans les chevaux, lorsqu'ils sont abandonnés à l'école: les différentes mains qui les mènent leur font bientôt perdre cette finesse & cette justesse qui font tout le mérite d'un cheval bien dressé; le sentiment si délicat du toucher s'émeuse avec le temps. Mais, s'ils ont été dressés sur des principes solides, lorsqu'un homme de cheval vient à les rechercher, il fait bientôt revivre ce qu'une fausse pratique avoit amorti.

DES AIDES. (DE BOHAN.)

On appelle *aides* les avertissements dont se sert le cavalier pour faire connoître ses volontés au cheval.

L'insuffisance de l'art dans son origine les avoit multipliées à l'infini.

Le cheval dressé, comme je le ferai voir par la suite, n'en doit connoître que deux, sçavoir, la main & les jambes de son cavalier; ce sont les seules dont il fera question dans cette première partie; car le cavalier, que je suppose instruire, ne fera de longtemps dans le cas de se servir des autres *aides* auxquelles nous avons recours pour dresser le cheval, & qui trouveront leur place dans la seconde partie: il suffit seulement de lui expliquer ici les moyens qu'il doit employer pour former, si je puis m'exprimer ainsi, ses demandes à l'animal, & le forcer à y répondre par le châtiement qui doit suivre le refus aux *aides*.

On a toujours regardé le corps, les cuisses & les jarrets comme des *aides*, je ne qu'ils puissent en être, puisque, d'après la posture que j'ai décrite, ces parties doivent être sans force.

J'ai démontré à l'article du corps, la fausseté des *aides* qui en proviennent, j'en démontrerai par la suite l'inutilité.

J'ai fait voir le danger de serrer les cuisses & les jarrets, & au contraire, j'ai démontré la nécessité d'avoir ces parties lâchées, afin d'en obtenir la pesanteur. Je crois ces raisons suffisantes pour ne reconnoître aucune espèce d'*aides* provenant du corps, des cuisses, ni des jarrets. Les seules *aides* bonnes & véritables sont les jambes & la bride.

Je dis que les *aides* des jambes sont bonnes; puisque les jambes étant une partie mobile, elles peuvent travailler sans déranger l'équilibre, pourvu qu'elles n'emploient aucune force dans leurs opérations: je regarde aussi la bride comme une *aide*, puisqu'elle sert souvent à avertir le cheval sans le punir ni le forcer.

C'est par l'attouchement des jambes au ventre du cheval qu'elles deviennent *aides*, suivant la position que nous avons donnée aux jambes; étant lâchées elles se trouvent tomber entre l'épaule & le ventre du cheval, & même les premiers points de la jambe, c'est-à-dire, immédiatement au-dessous du jarret, touchent l'animal; cette position leur est très favorable, en ce qu'elles

sont prêtes à agir sans à coup, & à portée d'opérer sur l'objet qu'elles doivent mouvoir, qui est le centre de gravité du cheval.

Pour se servir des jambes, il faut que les plis des genoux soient fort liants, afin de pouvoir les approcher par degrés & non à coup; sans ce moëlleux, les effets sont comme les causes, le cheval répond par des à coups; il est surpris, étonné; ses mouvements sont irréguliers.

Supposons qu'une jambe soit divisée en trois parties, que nous nommerons degrés; le premier degré partira de la jointure du genou, jusqu'au milieu à-peu-près du gras de jambe; le second degré partira du milieu du gras de jambe jusqu'au talon; le troisième degré comprendra seulement le talon: il servira de châtiment; mais il ne doit être employé qu'à son tour, c'est-à-dire, lorsque les deux premiers degrés n'auront pas produit un effet suffisant.

Nous diviserons encore le premier & le second degré en trois points; cette division bien entendue, on se servira des jambes de la manière qui suit:

Lorsqu'on voudra les faire opérer, on commencera en pliant le genou avec une flexion moëlleuse, pour faire porter le premier point du premier degré, & si cette aide fait obéir le cheval, on s'en tiendra là; lorsque le premier point du premier degré ne fera pas assez d'effet, on emploiera le second point, & si cette augmentation d'aide ne suffit pas, on emploiera le troisième point, ce qui formera la première partie de la jambe, ou le premier degré.

Lorsque le premier degré aura fait son effet, & qu'en continuant de le faire agir il augmentera trop l'action du cheval, on se retirera au second point du premier degré; & si la continuité du second point fait trop d'effet, on se retirera au premier, qui est la position que la jambe doit prendre naturellement & par son propre poids.

Lorsque, pour entretenir son cheval dans l'allure qu'on lui aura donnée, on aura besoin de n'employer que le premier point du premier degré, il seroit mal d'employer le second, puisqu'il fait trop d'effet.

Lorsque le premier degré ne suffira pas pour faire obéir un cheval, on emploiera le premier point du second degré, & de suite le second & le troisième, suivant le cas.

Lorsqu'enfin les deux premiers degrés ne suffiront pas, on emploiera le troisième degré, qui est le talon armé d'un éperon.

Les éperons servent à châtier le cheval qui n'a pas répondu aux deux premiers degrés, dont il a dû sentir tous les points avant.

Lorsqu'il n'y a pas obéi, on doit, ayant les jambes fermées, tourner un tant soit peu la pointe des pieds en dehors, sans ouvrir les genoux, les lui faire sentir vigoureusement derrière les fangles, & les y laisser assez longtemps pour qu'il les sente bien, mais pas assez pour l'y faire défendre;

&, lorsqu'ils ont produit l'effet qu'on en attendoit, les jambes doivent se retirer dans la progression inverse de celle qu'on a suivi pour les fermer. Quoique, dans l'article précédent, nous n'ayons parlé que d'une seule jambe, il est sensé que la même division est pour les deux.

Nous indiquerons, en parlant de la manière de mener les chevaux, les occasions où elles doivent travailler, & opérer inégalement ou ensemble.

Il faut se garder de laisser prendre des éperons à un commençant, dont les cuisses & les jambes se secouent à chaque temps de trot, parce qu'il n'a pas encore acquis de fermeté dans son assiette; car alors, non-seulement les coups d'éperons qu'il donneroit au cheval seroient très dangereux, mais s'il vouloit se contraindre & les éviter, il se roidiroit & porteroit les jambes en avant.

Il faut aussi avoir attention, en fermant les jambes, c'est-à-dire, en pliant les genoux, que les muscles ne se roidissent point, & qu'on sente toujours la pesanteur par tous les points où elles passent. Comme, en fermant les jambes, ce n'est qu'un avertissement que vous donnez au cheval, il ne faut pas chercher à les serrer, pourvu qu'elles effleurent le ventre, cela suffit.

Quant à la bride, je la regarde aussi comme une aide; la main gauche est destinée à la tenir, afin de laisser la main droite libre pour tout autre usage, tel que de combattre.

C'est pourquoi il faut que le cavalier sache, de cette main seule, faire exécuter à son cheval toute espèce de mouvement dont la bride est susceptible.

La position de la main la plus commode pour le cavalier, & pour la justesse des opérations de la bride, est généralement à six pouces du corps, & élevée à quatre au-dessus de l'encolure; la main doit être plus basse que le coude, le poignet arrondi de façon que les nœuds des doigts soient directement au-dessus de l'encolure, les ongles vis-à-vis le corps, & que le petit doigt en soit plus près que les autres, le pouce sur le plat des rênes, qui doivent être séparées par le petit doigt, la rêne droite passant par-dessus; voilà la position que doit avoir la main gauche & celle où il est le plus aisé de sentir les deux rênes avec égalité, c'est celle que doit prendre un homme qui monte un cheval dressé. (Lorsqu'on monte en particulier un cheval neuf, auquel on apprend à connoître les rênes, ou un cheval qui se défend, je n'assujettirai jamais à une posture fixe, étant permis à celui qui est en état de le monter de prendre des licences, & une position de mains où il lui soit plus facile d'opérer).

La main placée comme je viens de le dire, le cavalier doit sentir la bouche de son cheval, c'est-à-dire, sentir l'appui du mors sur les barres, sans pour cela que le mors fasse un effet qui contraigne l'animal; c'est seulement pour établir un sentiment continuel entre la main de l'homme & la bouche du cheval.

J'ai dit dans ma définition des *aides*, qu'on appelloit de ce nom tout ce qui avertissoit le cheval des intentions du cavalier ; & , effectivement , quand vous faites agir légèrement une rêne , la rêne droite , je suppose , pour redresser le cheval de ce côté , ce n'est qu'un avertissement d'aller à droite , & ces avertissements sont suffisants sur le cheval bien mis ; mais s'il s'y refuse , pour lors , augmentant la force de votre rêne droite , vous lui faites sentir une douleur sur la barre du même côté , qui l'oblige à répondre à ce que vous lui demandez ; c'est ainsi que l'on fait de la bride une *aide* , ou un châtiment , suivant la force que l'on y employe.

La main de la bride placée , voyons la façon dont elle doit travailler : comme je suppose toujours que , quand on prend la bride dans la main gauche , avec la position que je viens de décrire , on travaille un cheval dressé , les mouvements de main doivent être très légers ; mais , quelque petit que soit le mouvement de la main , le bras doit s'en ressentir & agir en proportion , ceux qui veulent ne travailler que de l'avant bras sont toujours gênés dans leurs mouvements. Il faut , pour travailler avec liberté , que le bras prenne son point d'appui à l'épaule , sans lui communiquer aucune force.

Lorsqu'on a besoin d'arrêter ou diminuer le train de son cheval , les deux rênes doivent opérer également , & le poignet travailler , non de bas en haut , ni horizontalement , c'est-à-dire , droit au corps , mais bien dans la direction de la diagonale du carré formé par la ligne horizontale & la perpendiculaire. (*Fig. 18.*).

La force supposée au point B ne doit point agir suivant la direction BA ou BC , mais suivant BF. Si le cheval a besoin d'être ramené , la main doit se rapprocher de BC : si , au contraire , il s'encauchonne , la main doit se rapprocher de BA. (*Voyez MANÈGE , art. EMOUCHURE.*).

Tous les temps d'arrêter doivent se faire par gradation , & on doit les proportionner à la sensibilité du cheval , mais en augmenter la force jusqu'à la douleur de la barre , pour en faire un châtiment s'il refusoit l'obéissance. Ce moëlleux est très essentiel à observer : ce n'est jamais que les mouvements fâchés de la main du cavalier qui ruinent les chevaux , en rejetant le poids de la masse sur les jarrets.

Quand , après avoir fait un temps d'arrêt , le cavalier rend au cheval , il doit observer le même moëlleux , & ne rendre que petit à petit , & autant qu'il s'apercevra pouvoir le faire sans que le cheval se dérange.

Il est beaucoup de chevaux bien dressés , qui , au lieu de s'arrêter & d'obéir à un temps d'arrêt , cherchent au contraire à s'appuyer sur la main de leur cavalier , & à s'en aller ; cela vient communément de ce que le cavalier ne s'aperçoit pas que la force qu'il employe dans ses mains se communique à ses cuisses. Chez les chevaux doués de

finesse , & presque tous les jeunes chevaux en ont assez pour s'apercevoir de la roideur & de la force que les cavaliers employent dans leur partie immobile , elle se fait ressentir dans les jambes , & elle donne de l'incertitude & de l'ardeur au cheval. Cette faute est commune à tous les commençants ; il faut les accoutumer & leur recommander souvent de travailler de la main , sans communiquer de force à leur partie immobile ; car , lorsque la partie immobile reçoit de la force , nécessairement elle se dérange , & nombre de chevaux sont doués d'assez de finesse pour que ce dérangement fasse effet sur eux.

Le poignet placé comme nous l'avons dit , si j'ai besoin de sentir la rêne droite , j'arrondirai un tant soit peu mon poignet , sans l'élever ; si je veux sentir la gauche , je mets un peu les ongles en l'air.

AIDER un cheval , c'est lorsque le cavalier , par son adresse , lui aide à travailler à propos , & à marquer tous ses temps avec justesse.

AIGUILLETTE. Nouer l'*aiguillette* , espèce de proverbe , qui signifie cinq ou six sauts & ruades consécutives & violentes qu'un cheval fait tout-à-coup par gaieté , ou pour démonter son cavalier.

AIGUILLON. *Voyez VALET.*

AILES. Pièces de bois qu'on met aux côtés de la lance , pour la charger vers la poignée.

AIRS. Mouvements des jambes d'un cheval , accompagnés d'une cadence & d'une liberté naturelles qui le font manier avec justesse. Un cheval qui n'a point d'*airs* naturels , est celui qui plie fort peu les jambes en galopant. On dit : ce cavalier a bien rencontré l'*air* de ce cheval , & il manie bien terre-à-terre. Ce cheval prend l'*air* des courbettes , se présente bien à l'*air* des caprioles , pour dire qu'il a de la disposition à ces sortes d'*airs*. Les courbettes & les *airs* mettent parfaitement bien un cheval dans la main , le rendent léger du dedans , le mettent sur les hanches. Ces *airs* le font arrêter sur les hanches , le font aller par sauts , & l'assurent dans la main. *Airs* violents. Le pas , le trot , le galop ne sont pas comptés au nombre des *airs*. Un cheval qui a les *airs* relevés , est celui qui s'élève plus haut qu'au terre-à-terre ; qui manie à courbettes , à croupades , à ballotades , à caprioles. Il faut ménager un cheval qui se présente de lui-même aux *airs* relevés ; parce qu'ils le mettent en colère quand on le presse trop.

On donne le nom d'*airs* aux mouvements continus d'un cheval.

Les *airs bas* sont ceux des chevaux qui manient près de terre : les *airs relevés* , ceux des chevaux dont les mouvements sont détachés de terre.

DES AIRS BAS, (LA GUÉRIÈRE.) :

Des voltes.

Les anciens écuyers inventèrent les voltes pour

rendre leurs chevaux plus adroits dans les combats d'épée & de pistolet. Ils s'attachèrent à donner aux chevaux beaucoup d'obéissance & de vitesse sur le cercle, pour les rendre plus agiles & plus prompts à entourer diligemment & plusieurs fois la croupe, soit pour gagner celle de leur ennemi, ou pour éviter de laisser gagner la leur, en faisant toujours tête à celle de leur adversaire ; dans la suite, on fit de cet exercice un manège de carrière, dans lequel on renferma davantage les hanches, pour faire voir la science du cavalier & l'adresse du cheval. C'est pourquoi on peut admettre deux sortes de voltes ; celles qui servent au manège de guerre, & celles qui se font pour le plaisir de la carrière.

Dans les voltes qui représentent le combat, il ne faut point mener le cheval sur un quarré, ni aller de deux pistes ; parce que, dans cette posture, on ne pourroit pas joindre la croupe de son ennemi : il faut que ce soit sur une piste ronde & tenir seulement une demi-hanche dedans, afin que le cheval soit plus ferme sur son derrière. Comme l'on tient ses armes dans la main droite, qu'on appelle pour cette raison *la main de l'épée*, il faut qu'un cheval de guerre soit très souple à droite ; parce qu'il est rare qu'on change de main, à moins qu'on n'ait à faire à un gaucher.

À l'égard des voltes qui regardent le manège d'école, elles doivent se faire de deux pistes ; sur un quarré, dont les quatre coins ou angles soient arrondies avec les épaules ; ce qu'on appelle, *embrasser la volte*. Ce manège de deux pistes, est tiré de la coupe au mur ; leçon après laquelle on commence à mettre un cheval sur les voltes renversées, qui servent de principe pour bien exécuter les voltes ordinaires.

Lors donc qu'un cheval sera obéissant aux deux mains la croupe au mur le long d'une muraille, il faudra, en renversant l'épaule dans chaque coin du manège, continuer de le tenir dans cette posture le long des quatre murailles, jusqu'à ce qu'il obéisse librement à chaque main. Il faut ensuite réduire le quarré long que forment les quatre murailles du manège dans un quarré étroit ; comme il est représenté dans le plan de terre, en tenant la tête & les épaules vers le centre, & en renversant, ou plutôt en arrêtant les épaules au bout de chaque ligne du quarré, c'est-à-dire, à chaque coin, afin que les hanches puissent gagner l'autre ligne.

Quoique la tête & les épaules d'un cheval qu'on trote à la longe, ou qu'on élargit sur des cercles la croupe dehors, soient vers le centre, il ne faut pas croire pour cela que ce soient des voltes renversées, comme quelques cavaliers confondent : la différence est bien grande ; car, lorsqu'on mène un cheval sur des cercles la tête dedans, la croupe dehors, ce sont les jambes de dedans qui s'élargissent, c'est-à-dire, qui passent par-dessus

celles de dehors, ce qui est la leçon que nous avons donnée, pour préparer un cheval à aller l'épaule en dedans ; mais, dans les voltes renversées, ce sont les jambes de dehors qui doivent passer & chevalier par-dessus celles de dedans, comme dans la croupe au mur ; ce qui est bien plus difficile à faire exécuter au cheval, parce qu'il est plus raccourci & plus sur ses hanches dans cette dernière posture : c'est aussi pour cela qu'on ne lui demande ce manège, que lorsqu'il commence à bien connoître la main & les jambes, & qu'il va facilement de côté.

Toute la difficulté des voltes renversées consiste à plier le cheval à la main où il va, à faire marcher les épaules les premières, & à savoir les arrêter dans les quatre coins du quarré pour ranger les hanches sur l'autre ligne ; ce que le cheval ne manquera pas d'exécuter facilement & en peu de temps, si auparavant il a été rendu souple & obéissant la croupe au mur, à laquelle leçon il faudra revenir, s'il se défend dans le quarré étroit, dans lequel on doit renfermer un cheval, pour faire ce qu'on appelle *volte renversée*.

Si-tôt que le cheval obtiendra librement, de deux pistes, aux deux mains, sur des quarrés larges & étroits à la leçon des voltes renversées, il faudra le mettre sur la volte ordinaire, en lui tenant la croupe vers le centre, & la tête & les épaules vis-à-vis, & à deux ou trois pieds en dedans de la muraille, en sorte que les épaules décrivent le plus grand quarré, & la croupe étant vers le centre, le plus petit. Il faut arrondir chaque coin avec les épaules, en portant & en tournant diligemment la main sur l'autre ligne ; en tenant les hanches dans une ferme posture lorsqu'on tourne le devant ; mais la piste des hanches doit être tout-à-fait quarrée. En portant ain si un cheval de côté de coin en coin, il n'est jamais couché dans la volte ni entablé : ce dernier défaut est considérable, en ce qu'il estropie les hanches & ruine les jarrets d'un cheval : désordres que quelques hommes de cheval attribuent aux voltes en général : mais c'est sans doute des voltes entablées & acculées, dont ils entendent parler, car je ne crois pas qu'un cavalier senté puisse tenir un pareil discours à l'occasion d'un air qui fait si bien paroître l'obéissance & la gentillesse d'un cheval ; qui embellit son action, & qui donne une grace infinie au cavalier, lorsqu'il exécute bien ce manège.

Le savant M. de la Broue qui le premier a trouvé la justesse & la proportion des belles voltes, donne encore une excellente leçon pour préparer un cheval à cet air. C'est de le mener d'abord au pas d'école, droit & d'une piste sur les quatre lignes d'un quarré, la tête placée en dedans ; & au bout de chaque ligne, lorsque les hanches sont arrivées dans l'angle qui forme la rencontre de l'autre ligne, de tourner les épaules jusqu'à

ce qu'elles soient arrivées sur la ligne des hanches, comme on peut le voir dans le plan de terre. Cette leçon est d'autant meilleure, qu'elle maintient un cheval droit dans ses jambes, & qu'elle lui donne une grande souplesse d'épaules. Les pas faits par le droit, lui ôtent l'occasion de se retenir & de s'accabler, & l'arrondissement des épaules au bout de chaque ligne du quarré, apprend à un cheval à tourner facilement; & les hanches en restant fermes & pliées dans ce mouvement, sont occupées à soutenir l'action de l'épaule & du bras du dehors. La pratique de ces règles du quarré bien appropriées au naturel du cheval, en retenant sur la ligne droite celui qui pèse ou qui tire à la main; en chassant celui qui se retient, & en diligentant les épaules des uns & des autres dans chaque coin, ajuste peu-à-peu & sans violence, la tête, le col, les épaules & les hanches d'un cheval, sans qu'il s'aperçoive presque de la sujétion où cette leçon ne laisse pas de le tenir.

Afin de pouvoir tourner plus facilement les épaules, & que les hanches ne s'échappent pas au bout de chaque ligne du quarré, il faut marquer un demi-arrêt, avant que de tourner le devant; &, après le demi-arrêt, il faut diligenter la main afin que l'action libre des épaules ne soit point empêchée; il faut aussi que le cheval soit pié à la main où il va, afin qu'il porte ensemble la tête, la vue & l'action sur la piste & la rondeur de chaque coin de la volte. Lorsque le cheval sera obéissant à cette leçon au petit pas d'École, il faudra la lui faire faire au passage animé & relevé, pour ensuite la lui faire pratiquer au galop, toujours dans la même posture, c'est-à-dire, droit d'épaules & de hanches, & plié à la main où il va. Chaque reprise, soit au passage ou au galop, doit finir dans le centre de la volte, en tournant le cheval au milieu d'une des lignes du quarré, en l'avancant jusqu'au centre, & en l'arrêtant droit dans les jambes, après quoi on le descend.

Lorsque le cheval passera librement d'une piste sur les quatre lignes du quarré; qu'il aura acquis, dans la même posture, la facilité d'un galop uni, & dans un beau pli, aux deux mains; il faudra ensuite le passer de deux pistes, en observant, comme nous l'avons dit plusieurs fois, & comme on ne sçauroit trop le répéter, de faire marcher les épaules, les premières, afin de donner à l'épaule hors la volte, la facilité de faire passer le bras de dehors par-dessus celui de dedans, ce qui est de la plus grande difficulté; car en retenant le libre mouvement des épaules, le cheval seroit couché & entablé dans la volte: il faut pourtant tenir les hanches un peu plus sujettes & plus en dedans aux chevaux qui pèsent ou qui tirent à la main, afin de les rendre plus légers du devant; mais il ne faut pas pour cela que la croupe marche avant les épaules: au contraire, ceux qui ont plus de légèreté que de force, ne doivent être si renfermés des hanches, afin qu'ils puissent marcher plus libre-

ment, en les maintenant toujours dans une action libre & avancée.

Il ne faut pas observer trop de justesse dans les commencements qu'on travaille un cheval sur les voltes; car il arriveroit que celui qui est naturellement impatient, entroit dans une inquiétude qui occasionneroit beaucoup de désordres, & que celui qui est paresseux & d'humeur flegmatique, assoupiroit sa vigueur & son courage. On ne doit pas non plus rechercher d'abord sur les voltes, un cheval qui a eu quelques jours de repos; il arriveroit qu'étant trop gai, il se serviroit de ses reins & se défendrait. Il faut étendre au galop d'une piste ces fortes de chevaux, jusqu'à ce qu'ils aient passé leur gaieté & baissé leur rein; c'est pourquoi il est de la prudence d'un habile cavalier d'interrompre l'ordre des proportions qui regardent la justesse, & de revenir aux premières règles, lorsqu'il arrive le moindre désordre.

Il faut longtemps passer un cheval sur les voltes de deux pistes, avant de le faire galopper dans cette posture; & lorsqu'on le sentira souple & aisé, pour le peu qu'on l'anime, il prendra de lui-même un galop raccourci, diligent, & coulé sur les hanches, qui est le vrai galop des voltes.

On appelle voltes redoublées, celles qui se font plusieurs fois de suite à la même main; mais il faut qu'un cheval ait acquis beaucoup de liberté, qu'il soit en haleine, & qu'il comprenne bien les justes proportions de cet exercice, avant que de le faire redoubler sur les voltes; car une leçon trop forte confondroit ses esprits & sa vigueur: c'est pourquoi il faut, dans les commencements, à chaque fin de volte, l'arrêter & le caresser un peu afin de rassurer sa mémoire & ses forces, & de lui donner le temps de reprendre haleine. On doit aussi le changer de main & de place pour lui ôter l'appréhension que pourroit lui causer cette sujétion.

Les changements de main sur les voltes, se font de deux manières, tantôt en dehors, tantôt en dedans.

Pour changer de main en dehors de la volte, il faut simplement lui placer la tête, & le plier à l'autre main; & en lui faisant fuir la jambe de dedans, qui devient alors jambe de dehors, il se trouvera avoir changé de main.

Le changement de main dans la volte, se fait en tournant le cheval sur le milieu d'une des lignes du quarré, le portant ensuite en avant sur une ligne droite vers le centre de la volte, & en le rangeant ensuite de côté jusqu'à l'autre ligne, pour le placer & reprendre à l'autre main. Lorsque ce dernier changement de main commence & finit les hanches dedans, on l'appelle, *demi-volte dans la volte*.

A l'égard de la largeur d'une volte, elle doit se proportionner à la taille & à la longueur d'un cheval; parce qu'un petit cheval sur un grand quarré, & un grand cheval sur un petit auroient

mauvaise grace. Les hommes de cheval ont trouvé une juste proportion, en donnant l'espace de deux longueurs de cheval, d'une piste à l'autre des pieds de derrière ; en sorte que le diamètre d'une volte régulière doit être composé de quatre longueurs de cheval.

DES DEMI-VOLTES.

La demi-volte est un changement de main étroit les hanches dedans, qui se fait, ou dans la volte, comme nous venons de le dire, ou au bout d'une ligne droite. Une demi-volte doit être composée de trois lignes ; dans la première, on fait aller un cheval de côté deux fois sa longueur, sans avancer ni reculer ; on tourne ensuite les épaules sur une seconde ligne d'égale longueur, & après l'avoir tourné sur la troisième ligne, on porte un peu le cheval en avant, & l'on ferme la demi-volte en arrivant des quatre jambes sur la ligne de la muraille pour reprendre à l'autre main. La raison pour laquelle il faut que le cheval, en finissant la demi-volte, arrive des quatre pieds sur la même ligne ; c'est qu'autrement la demi-volte seroit ouverte, & le derrière étant élargi & écarté de la piste des pieds de devant, le cheval ne reprendroit en avant qu'avec la hanche de dedans & non avec les deux, ce qui le feroit abandonner sur les épaules. Il faut donc, à la fin de chaque changement de main, ou de chaque demi-volte, que le cheval arrive droit, afin qu'il puisse se servir de ses deux hanches ensemble, pour chasser le devant & le rendre léger.

Avant que de commencer une demi-volte, il faut marquer un demi-arrêt, le contre-poids du corps un peu en arrière, afin que le cheval se mette sur les hanches : il ne faut pas que la parade soit foible ni défunie, mais vigoureuse & nette autant que le permet la nature du cheval, afin que la demi-volte soit également fournie d'air, de justesse & de vigueur.

Il ne faut point mettre un cheval sur les demi-voltes, qu'il ne sçache auparavant passer librement sur la volte entière, parce que, dans une proportion de terrain plus étroite, il pourroit se serrer & s'acculer ; ce qui n'arrivera pas, s'il a été confirmé dans un passage d'une piste, animé & relevé, sur les quatre lignes du carré de la volte ; & lorsqu'il se couche ou se retient, il faut le chasser en avant ; & de même s'il s'abandonne trop sur la main & sur les épaules, il faudra le reculer. Lorsqu'il obéira au passage sur la demi-volte, il faudra l'animer à la fin de la troisième ligne, pour lui faire faire quatre ou cinq temps de galop raccourci, bas & diligent, ensuite le flatter ; & quand on le sentira bien disposé, il faudra commencer & finir la demi-volte au galop.

Tant dans les voltes que dans les demi-voltes, il faut souvent varier l'ordre de la leçon, en changeant de main de place ; car si on faisoit toujours

les demi-voltes dans le même endroit, le cheval préméditant la volonté du cavalier, voudroit les faire de lui-même.

S'il arrive que le cheval résiste aux règles de la proportion & de la justesse des voltes & des demi-voltes, il faudra le remettre l'épaule en dedans & la croupe au mur ; par ce moyen il passera sa colère & diminuera sa fougue ; mais ces désordres n'arrivent qu'à ceux qui ne suivent pas la nature, & qui veulent trop presser les chevaux & les dresser trop vite : il faut, au contraire, les faire venir à force d'aisance & de souplesse, & non par la violence ; car à mesure qu'un cheval devient souple, & qu'il comprend la volonté du cavalier, il ne demande qu'à obéir, à moins qu'il ne soit d'un naturel absolument rebelle, auquel cas, il ne faut point lui demander de manège régulier, mais une simple obéissance, de laquelle on puisse tirer le service à quoi on le destine & qui convient à sa disposition.

DES PASSADES.

La passade est, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre des mouvements artificiels, une ligne droite sur laquelle un cheval passe & repasse (ce qui lui a donné le nom de passade) aux deux bouts de laquelle ligne on fait un changement de main ou une demi-volte.

La ligne de la passade doit être d'environ cinq longueurs de cheval, & les demi-voltes ne doivent avoir qu'une longueur dans leur largeur ; en sorte qu'elles sont plus étroites de la moitié qu'une demi-volte ordinaire ; parce que comme ce manège est fait pour le combat, lorsqu'un cavalier a donné un coup d'épée à son ennemi, plutôt il peut retourner son cheval après cette action, plutôt il est en état de repartir & de fournir un nouveau coup. Ces sortes de demi-voltes de combat se font aussi en trois temps ; & le dernier doit fermer la demi-volte : il faut qu'un cheval soit raccourci & sur les hanches en tournant, afin d'être plus ferme sur ses pieds de derrière, & de ne pas glisser : le cavalier en est aussi plus à son aise & mieux en selle.

Il y a deux sortes de passades. Celles qui se font au petit galop, tant sur la ligne de la passade que sur les demi-voltes ; & celles qu'on appelle furieuses, dans lesquelles on part à toutes jambes, depuis le milieu de la ligne droite, jusqu'à l'endroit où l'on marque l'arrêt pour commencer la demi-volte : ainsi dans les passades furieuses après avoir fini la demi-volte, on continue d'aller au petit galop jusqu'au milieu de la ligne droite, tant pour s'affermir dans la selle, que pour examiner les mouvements de son ennemi, sur lequel on échappe son cheval en partant de vitesse ; & on le rassemble ensuite pour l'autre main.

Quand le cheval sera obéissant aux passades le long de la muraille, & qu'il changera de pied facilement & sans se défunir en finissant chaque demi-volte,

demi-volte, il faudra les lui faire faire sur la ligne du milieu du manège ; car comme cet exercice est fait pour le combat, il faut qu'il se fasse en liberté, afin de pouvoir aller à la rencontre de son ennemi.

On fait aussi dans un manège des passades, dont les demi-voltes sont de la largeur des demi-voltes ordinaires ; & alors ce n'est plus un manège de guerre, mais d'école, qui se fait pour le plaisir, ou pour élargir un cheval qui se serre trop ; de même qu'on fait aussi la ligne de la passade plus ou moins longue, selon que le cheval s'abandonne ou se retient, afin de le rendre toujours attentif à l'action des jambes & de la main du cavalier.

Quoique ce manège soit aussi beau que difficile à exécuter, nous n'entrerons pas dans un plus grand détail, puisqu'on y emploie les mêmes règles que dans celui des voltes, dont nous venons de parler : si le cheval refuse d'obéir, ce sera ou mauvaise nature, ou faute de souplesse & d'obéissance, auquel cas, il faudra avoir recours aux principes que nous avons établis.

De la Pirouette,

Une pirouette n'est autre chose qu'une volte dans la longueur du cheval sans changer de place : les hanches restent dans le centre, & les épaules fournissent le cercle. Dans cette action la jambe de derrière de dedans ne se lève point, mais tourne dans une place, & sert comme de pivot, autour duquel les trois autres jambes & tout le corps du cheval tournent.

La demi-pirouette est une demi-volte dans une place & dans la longueur du cheval ; c'est une espèce de changement de main, qui se fait en tournant un cheval de la tête à la queue, les hanches restant dans une même place.

Les passades & les pirouettes, de même que les voltes & les demi-voltes, sont des manèges de guerre, qui servent à se retourner promptement de peur de surprise ; à prévenir son ennemi, à éviter son attaque, ou à l'attaquer avec plus de diligence.

Il se trouve peu de chevaux qui puissent fournir plusieurs pirouettes de suite avec la même égalité, qui est la beauté de cet *air*, parce qu'il y en a peu qui aient les qualités qui conviennent à cet exercice, dans lequel un cheval doit être extrêmement libre d'épaules, très-ferme, & assuré sur les hanches. Ceux, par exemple, qui ont l'encolure & les épaules trop charnues, ne sont pas bons pour ce manège.

Avant que de diligenter un cheval au galop à pirouettes, il faut lui faire faire d'abord quelques demi-pirouettes au pas à chaque main, tantôt dans une place, tantôt dans une autre ; & à mesure qu'il obéit sans désordre, on le rassemble au pas sage, & on lui en demande d'entières ; en sorte que sans déranger les hanches, la tête & les épaules se retrouvent à la fin de la pirouette dans l'endroit

Equitation, Escrime & Danse,

d'où elles sont parties : par ce moyen, il acquiert bientôt la facilité de les faire au galop.

Si un cheval après avoir été rendu suffisamment souple & obéissant, se défend à cet *air*, c'est une preuve que ses hanches ne sont pas assez bonnes pour soutenir sur son derrière toutes les parties de devant, & le poids du cavalier ; mais s'il a les qualités requises, il fournira avec le temps, autant de pirouettes que la prudence du cavalier l'exigera.

Pour changer de main à pirouettes, il faut promptement placer la tête à l'autre main, & soutenir de la jambe de dehors, pour empêcher la croupe de sortir du centre ; mais il ne faut pas que le cheval soit autant plié dans cet *air*, que sur la volte ordinaire ; parce que si la tête étoit trop dedans, la croupe sortiroit du centre en pirouettant.

On varie les pirouettes suivant la disposition du cheval : on en fait quelquefois dans le milieu d'un changement de main sans interrompre l'ordre de la leçon, que l'on continue à l'ordinaire : mais ce qui fait bien voir l'obéissance & la justesse d'un cheval, c'est lorsqu'en maniant sur les voltes, on étroit de plus en plus le cheval jusqu'à ce qu'il soit arrivé au centre de la volte, où on lui fait faire tout d'une haleine autant de pirouettes que sa ressource & son haleine lui permettent d'en fournir.

Du Terre-à-terre.

Suivant la définition de M. le Duc de Newcastle, qui est très juste, le terre-à-terre est un galop en deux temps, de deux pistes, beaucoup plus raccourci & plus rassemblé que le galop ordinaire, & dont la position des pieds est différente, en ce qu'un cheval lève les deux jambes de devant ensemble, & les pose de même à terre ; les pieds de derrière accompagnent ceux de devant d'un même mouvement, ce qui forme une cadence tride & basse, dans laquelle il marque tous les temps avec un fredon de hanches, qui part comme d'une espèce de ressort. Pour en avoir une idée encore plus nette, il faut se figurer cet *air* comme une suite de petits sauts fort bas, près de terre, le cheval allant toujours un peu en avant & de côté ; comme les hanches dans cette posture n'avancent pas tant sous le ventre qu'au galop, c'est ce qui en rend l'action plus tride, plus basse & plus déterminée.

Il faut encore observer qu'au terre-à-terre, le cheval est plus appuyé sur les jambes de dehors que sur celles de dedans, lesquelles sont un peu plus avancées, & entament le chemin, mais pas tant qu'au galop : & comme la croupe est fort assujettie dans un *air* si pressé & si tride des hanches, il se trouve être plus élargi du devant que du derrière, ce qui met l'épaule de dehors un peu en arrière & donne la liberté à celle de dedans.

Il est aisé de juger par la sujétion où cet *air* tient un cheval, que cet exercice ne laisse pas d'être violent, & que peu de chevaux sont capables de l'exécuter avec toute la justesse & toute la netteté

B

nécessaires. Il faut qu'un cheval soit bien nerveux & bien souple pour lui demander ce manège : ceux qui ont moins de force & de pratique que de légèreté & de courage, craignent la sujétion des règles si recherchées ; aussi les vrais hommes de cheval regardent ce manège, qui est devenu très-rare, comme la pierre de touche, par laquelle on voit la science d'un cavalier & l'adresse d'un cheval.

Il ne faut pas tomber dans l'erreur de ceux qui donnent indifféremment le nom de terre-à-terre à l'allure des chevaux qui manient bas & traînent un mauvais galop près de terre, sans aucune action sride qui presse & détermine leurs hanches à former cette cadence serrée & diligente, dont le seul fredon fait voir la différence du vrai terre-à-terre au mauvais galop. Souvent faute de sçavoir la véritable définition de chaque *air* de manège, on n'est pas en état, ni de juger de la capacité d'un cheval, ni par conséquent de lui donner l'*air* qui convient à sa disposition. Cette erreur de confondre ainsi les *airs* qui sont l'ornement des beaux manèges, fait attribuer à quelques cavaliers, dont la plus grande capacité consiste en routine, un prétendu sçavoir, qui n'existe que dans leur suffisance mal fondée & dans l'aveugle admiration de ceux qui les prônent sans aucune connoissance dans l'art de la cavalerie.

Comme la perfection du terre-à-terre, est d'avoir la hanche de dehors serrée, il faut dans les voltes à cet *air*, que le quarré soit encore plus parfait qu'à celles qui se font au simple galop de deux pistes ; mais il faut prendre garde dans les coins, que la jambe de derrière de dedans n'aille pas avant les épaules ; car alors le cheval étant trop élargi des hanches, il seroit entablé, & pourroit faire un élan en forçant la main du cavalier pour se tirer de cette fautive position. On doit aussi prendre garde de n'avoir pas la main trop haute, car il ne pourroit pas aller bas & tride, ni couler également vite.

Les fautes les plus ordinaires qu'un cheval fait en maniant terre-à-terre, sont de s'acculer, de lever trop le devant, ou de traîner les hanches : il faut lorsque quelqu'un de ces désordres arrive, déterminer le cheval en avant avec les éperons, afin de le corriger, de l'avertir de se tenir plus ensemble, & de diligenter davantage sa cadence ; & comme dans cet exercice, les parties du cheval sont extrêmement travaillées, il faut toujours sentir en quel état d'obéissance il tient ses forces & son courage pour finir la reprise avant que la lassitude lui donne occasion de se défendre.

Les règles pour dresser un cheval au terre-à-terre, se tirent de la connoissance qu'on a de son naturel, & de la disposition qu'on lui trouve pour cet *air* ; laquelle on connoît facilement, lorsqu'après avoir été assoupli dans les règles, en le recherchant & en le rassemblant, il prend de lui-même ce fredon de hanches dont nous venons de parler ; il aura sans doute de la disposition pour exécuter ce manège ; mais il faut bien ménager ses ressorts,

sur-tout dans les commencemens, en ne lui demandant que quatre demi-voltes de suite au plus, qu'il fournira aisément, s'il a été préparé par les principes qui doivent le conduire à cette leçon. A mesure que ses forces & son haleine le rendront plus souple & plus dispos, on pourra, après qu'il aura fourni quatre demi-voltes, c'est-à-dire, deux à chaque main, le délasser au petit galop lent & écoute, pour le rassembler ensuite sur le quarré du milieu de la place, & le rechercher sur deux ou trois voltes de son *air* ; puis le finir & le descendre.

DES AIRS RELEVÉS.

Nous avons dit que tous les sauts qui sont plus détachés de terre que le terre-à-terre, & qui sont en usage dans les bonnes écoles, s'appellent *airs relevés*. Ils sont au nombre de sept ; sçavoir, la pesade, le mézair, la courbette, la croupade, la balorade, la cabriole & le pas- & le saut.

Avant que d'entrer dans le détail des règles qui conviennent à chacun de ces *airs*, il est, ce me semble, à propos d'examiner quelle nature de chevaux il faut choisir pour cet usage ; quelles qualités un cheval doit avoir pour résister à la violence des sauts ; & quels sont ceux qui n'y ont point de disposition.

Il faut qu'un cheval ait une inclination naturelle & qu'il se présente de lui-même à quelqu'*air*, pour en faire un bon sauteur, autrement on perdrait son temps, on le rebuterait & on le ruineroit au lieu de le dresser. Une erreur qui n'est que trop ordinaire, c'est de croire que la grande force est absolument nécessaire dans un sauteur. Cette extrême vigueur, qu'ont certains chevaux, les rend roides & mal-adroits, leur fait faire des sauts & des contre-temps qui les épuisent, ce qui incommode extrêmement un cavalier, parce qu'ordinairement ces sauts désunis & sans règle sont accompagnés d'efforts violens que leur suggère leur malice. Les chevaux de ce caractère doivent être confinés dans les piliers, où une continuelle routine de sauts d'école les punit assez de leur mauvais naturel. Un cheval qui est doué de médiocre force, & qui a beaucoup de courage & de légèreté, est incomparablement meilleur, parce qu'il donne ce qu'il peut de bonne volonté, & qu'il dure longtemps dans son exercice ; au lieu que celui qui a beaucoup de force & de mauvaise volonté, se trouve usé avant que d'être dressé, par les remèdes violens qu'il faut employer pour dompter sa rébellion. Il se trouve encore certains chevaux qui, avec des hanches un peu foibles, ne laissent pas de former des sauteurs passables, parce qu'ils aiment mieux s'élever & se détacher de terre, que de s'asseoir sur les hanches.

On appelle un cheval de bonne force, celui qui est nerveux & léger ; qui distribue ses forces naturellement, uniment & de bonne grace ; qui a l'appui de la bouche léger & assuré ; qui a les mem-

bres forts, les épaules libres, les boulets, les paturons, & les pieds bons, & qui est de bonne volonté.

Ceux qui n'ont point de disposition pour les *airs relevés*, sont ceux qui sont trop sensibles, impatiens & colères; qui entrent facilement en fougue & en inquiétude; se serrent, trépignent & refusent de se lever. Il y en a d'autres qui crient par malice & par poltronnerie, quand on les recherche; qui sont des fauts défordonnés qui témoignent leur vice, & l'envie qu'ils ont de jeter leur homme par terre: il y en a encore d'autres qui péchent pour avoir les pieds douloureux ou défectueux, & en retombant à terre, la douleur qu'ils ressentent les empêche de fournir un nouveau faut: ceux qui ont la bouche fausse & l'appui foible, ont presque toujours la tête en désordre à la descente de chaque faut, ce qui est très-désagréable: ainsi quand on trouve un cheval qui a quelqu'une de ces imperfections, il ne faut point songer à en faire un sauteur.

Il y a encore une chose à examiner; c'est lorsqu'on a rencontré un cheval de bonne force & de bonne disposition, de savoir juger quelle nature de faut lui est propre, afin de ne le point forcer à un *air* qui ne convient ni à son naturel, ni à sa disposition; & avant que de lui former cet *air*, il faut qu'il ait été assoupli & rendu obéissant aux leçons dont nous avons donné les principes. Entrons présentement dans le détail de chaque *air*.

Des Pesades.

La pesade, comme nous l'avons déjà définie, est un *air* dans lequel le cheval lève le devant fort haut & dans une place, tenant les pieds de derrière fermes à terre sans les avancer ni les remuer. Ce n'est point à proprement parler un *air relevé* que la pesade, puisque le derrière n'accompagne point le devant, comme dans les autres *airs*, & ne se détache point de terre; mais comme on se sert de cette leçon pour apprendre à un cheval à lever légèrement le devant, à plier les bras de bonne grace, & à s'affermir sur les hanches, pour le préparer à sauter avec plus de liberté, on le met à la tête de tous les *airs relevés*, comme en étant le fondement & la première règle. On se sert encore de la pesade pour corriger le défaut de ceux qui, dans les *airs* de mézair & de courbette, battent la poussière en maniant trop près de terre, & en brouillant leur *air* avec les jambes de devant: c'est aussi pour cela, qu'à la fin d'un droit de courbettes, on a coutume de faire la dernière haute du devant & dans une place, ce qui n'est autre chose qu'une pesade; & que l'on fait non-seulement pour la grace de l'arrêt, mais encore pour entretenir la légèreté du devant.

Il ne faut pas confondre la pesade avec le contre-temps que font les chevaux qui se cabrent, quoique ceux-ci lèvent aussi le devant fort haut & qu'ils

demeurent le derrière à terre: la différence en est bien grande; car dans l'action que fait le cheval, lorsqu'il lève à pesade, il doit être dans la main & plier les hanches & les jarrets sous lui, ce qui l'empêche de lever le devant plus haut qu'il ne doit; & dans la pointe que fait un cheval qui se cabre, il est étendu roide sur les jarrets, hors de la main, & en danger de se renverser.

Il ne faut point faire faire de pesades à un cheval, qu'il ne soit souple d'épaules, obéissant à la main & aux jambes, & confirmé au piafer; & lorsqu'il est à ce point d'obéissance, on l'anime de la chambrière dans les piliers, en le touchant légèrement de la gaule sur les jambes de devant, dans le temps qu'il donne dans les cordes & qu'il avance les hanches sous lui: pour le peu qu'il se lève, il faut l'arrêter & le flatter; & à mesure qu'il obéira, on le touchera plus vivement, afin qu'il lève plus haut le devant. Comme dans tous les *airs relevés*, un cheval doit plier les bras de manière que les pieds se retrouvent presque jusqu'au coude, (ce qui lui donne beaucoup de grace), il faut corriger la vilaine action de ceux qui, au lieu de plier les genoux, allongent les jambes en avant, en croisant les pieds l'un par-dessus l'autre: ce défaut qu'on appelle *jouer de l'épINETTE*, est aisé à corriger en le châtiant de la gaule ou du fouet, & en lui en appliquant fort sur les genoux & sur les boulets. Un autre défaut, c'est lorsqu'un cheval se lève de lui-même, sans qu'on le lui demande; le châtiement pour ceux-ci, est de les faire ruer: c'est ainsi qu'on corrige un défaut par son contraire; & pour éviter qu'il ne continue ce désordre, il faut toujours commencer chaque reprise par le piafer, lui demander ensuite quelque pesade & finir par le piafer. Cette variété de leçon rendra un cheval attentif à suivre la volonté du cavalier.

Lorsqu'il obéira facilement dans les piliers à l'*air* de pesades, il faut ensuite le monter, & en le passant en liberté, lui en demander une ou deux dans une place sans qu'il se traverse, & après la dernière, marcher deux ou trois pas en avant. Si en retombant des pieds de devant à terre, il s'appuie ou tire à la main, il faut le reculer, lever ensuite une pesade, & le caresser s'il obéit. Si au contraire, il se retient & s'acule, au lieu de lever le devant, on doit le chasser en avant; & lorsqu'il prend bien les jambes, marquer un arrêt suivi d'une pesade, en se contentant de peu; car comme les chevaux les plus sages marquent toujours quelque sentiment de colère, lorsqu'on commence à les mettre aux *airs relevés*, il ne faut pas tirer d'eux autant de temps de leur *air* qu'ils pourroient en fournir, parce qu'il arriveroit qu'ils s'endurciroient, perdrieroient l'habitude de tourner facilement, & même se serviroient de leur *air* pour se défendre, en se levant lorsqu'on ne leur demande pas: ainsi on doit dans les commencemens les ménager beaucoup, & prendre garde qu'ils ne tombent dans aucun de ces vices, qui pourroient les rendre rétifs.

Du Mézair.

Le mézair, comme le définissent fort bien quelques écuyers, n'est autre chose qu'une demi-courbette, dont le mouvement est moins détaché de terre, plus bas, plus vite, & plus avancé que la vraie courbette; mais aussi plus relevé & plus écouté que le terre-à-terre.

Il est aisé de voir dans les piliers, si un cheval a plus de penchant pour le mézair que pour tout autre saut; parce que si la nature lui a donné de l'inclination pour cet air, lorsqu'on le recherchera, il se présentera de lui-même dans une cadence plus relevée que le terre-à-terre, & plus tride que la courbette: & quand par plusieurs leçons répétées, on aura reconnu sa disposition, il faudra le confirmer dans cet air, en se servant des mêmes règles que pour les pesades, c'est-à-dire, commencer chaque reprise par le piafer, suivi de quelques temps de mézair, en se servant de la gaulle devant, & de la chambrière derrière; & ainsi alternativement. Lorsqu'on jugera à propos de lui faire pratiquer cette leçon en liberté, il faut, après l'avoir passé d'une piste, le rassembler pour le faire aller de son air, soit dans le changement de main, soit dans la demi-volte, toujours de deux pistes; car il n'est pas d'usage d'aller d'une piste au mézair, ni au terre-à-terre.

Les aides les plus utiles & les plus gracieuses dont on se sert, pour faire aller un cheval à mézair, c'est de toucher légèrement & de bonne grace, de la gaulle sur l'épaule de dehors, en l'aidant & le secourant des gras de jambes. Lorsque la croupe n'accompagne point assez le devant, on croise la gaulle sous main pour toucher sur la croupe, ce qui fait rabattre le derrière plus tride.

Si le cheval tombe dans les défauts ordinaires à presque tous les chevaux qu'on dresse aux airs détachés de terre, qui sont, ou de retenir leur force, ou de s'abandonner trop sur la main, ou de manier de soi-même sans attendre les aides du cavalier, il faut y apporter les remèdes ci-dessus, & les employer avec le jugement, la prudence, & la patience qui sont nécessaires à un homme de cheval.

On doit encore dans cet air, observer la même proportion de terrain qu'au terre-à-terre, c'est-à-dire, le tenir dans le juste espace des voltes & des demi-voltes; car comme ces airs ont beaucoup de rapport l'un à l'autre, & qu'ils forment un manège serré & tride, la posture du cheval doit être la même dans ces deux airs.

Des Courbettes.

La courbette est un saut plus relevé de devant, plus écouté & plus soutenu que le mézair. Les hanches doivent rabattre & accompagner le devant d'une cadence égale, tride & basse, dans l'instant que les jambes de devant retombent à terre. Il y a donc cette différence entre le mézair & la cour-

bette; que dans le premier, le cheval est moins détaché de terre du devant, & qu'il avance & diligente plus la cadence de son air que pour la courbette; dans laquelle il est plus relevé, plus soutenu du devant, & qu'il rabat les hanches avec plus de sujétion, en soutenant le devant plus longtemps en l'air. Il faut remarquer qu'au galop, au terre-à-terre, & à la pirouette, le cheval porte ses jambes l'une devant l'autre, tant du devant que du derrière; mais au mézair, aux courbettes, & à tous les autres airs relevés, elles doivent être égales & n'avancer pas plus l'une que l'autre, lorsqu'elles se posent à terre, ce qui seroit un grand défaut, qu'on appelle *trainer les hanches*.

Outre la disposition naturelle qu'un cheval doit avoir pour bien aller à courbettes, il faut encore beaucoup d'art pour l'acheminer & le confirmer dans cet air, qui est de tous ceux qu'on appelle *relevés*, le plus à la mode & le plus en usage; parce que c'est un saut gracieux dans un manège, qui, sans être rude, prouve la bonté des hanches d'un cheval, & fait paroître un cavalier dans une belle posture. Cet air étoit fort en usage autrefois parmi les officiers de cavalerie, qui se piquoient d'avoir des chevaux dressés, soit à la tête de leur troupe; ou dans des jours de parade; on leur voyoit de temps à autre détacher quelques belles courbettes, qui servoient autant à animer un cheval, lorsqu'il ralentissoit la noblesse de son pas, qu'à le tenir dans son obéissance, & à lui donner ensuite un pas plus relevé, plus fier & plus léger.

Il ne faut point demander de courbettes à un cheval qu'il ne soit obéissant au terre-à-terre & au mézair; car un bon terre-à-terre & un véritable mézair sont plus de la moitié du chemin pour arriver à la courbette, au cas qu'un cheval ait de la disposition pour aller à cet air. Ceux qui n'y sont pas propres, sont les chevaux paresseux, pesans, ou ceux qui retiennent leurs forces par malice; & de même ceux qui sont impatients, inquiets & pleins de feu & de fougue; parce que tous les airs relevés augmentent la colère naturelle de ces sortes de chevaux, leur font perdre la mémoire & leur ôtent l'obéissance: il faut donc que celui qu'on destine à cet exercice, soit nerveux, léger & vigoureux; & avec cela, sage, docile & obéissant.

Quand avec ces qualités, on verra dans les piliers, que l'air favori d'un cheval est celui de la courbette, il faut, après lui avoir appris à bien détacher le devant par le moyen des pesades, lui animer ensuite les hanches avec la chambrière pour faire rabattre la croupe & baisser le devant, afin qu'il prenne la juste cadence & la vraie posture de son air. Lorsqu'il y fera en quelque sorte réglé, & qu'il en fournira quatre ou cinq de suite sans désordre, & dans les règles, il faut commencer à lui en faire faire quelques-unes en liberté, sur la ligne du milieu du manège, & non le long de la muraille; car ceux que l'on accoutume à lever le long du mur, ne vont que de routine, & se de-

tant qu'on leur demande la même chose ailleurs. On ne doit pas demander dans les commencemens plusieurs courbettes de suite ; mais en faisant passer & piafer un cheval sur la ligne droite, lorsqu'on le sent bien ensemble & dans un bon appui, on lui en dérobe deux ou trois bien détachées & bien écourtes ; on continue ensuite quelques pas de passage, & on le finit par deux ou trois temps de piafer ; parce qu'il arriveroit que si on finissoit le dernier temps par une courbette, le cheval se serviroit de cet *air* pour se défendre.

Pour bien aider un cheval à courbettes, il faut que le temps de la main soit prompt & agile, afin de lever le devant : les jambes du cavalier doivent suivre le temps des courbettes sans trop le chercher ; car un cheval prend naturellement son temps & sa cadence propre, quand il commence à s'ajuster. On ne doit point sur-tout roidir les jarrets, parce qu'en l'aidant trop vivement, il se presseroit trop ; il faut au contraire, être souple depuis les genoux jusqu'aux étriers, & avoir la pointe du pied un peu basse, ce qui lâche les nerfs : le seul mouvement du cheval, lorsqu'on garde l'équilibre dans une posture droite & aisée, fait que les bras de jambes aident le cheval sans les approcher, à moins qu'il ne se retienne, auquel cas, il faut se servir plus vigoureusement de ses aides & se relâcher ensuite.

Les courbettes doivent être ajustées au naturel du cheval, celui qui a trop d'appui, doit les faire plus courtes & plus soutenues sur les hanches ; & celui qui se retient, doit les avancer davantage ; autrement les uns deviendroient pesans & forceroient la main, & les autres pourroient devenir rétifs. Pour remédier à ces défauts, on leur met souvent l'épaule en dedans au passage : cette leçon les entretiendra dans la liberté qu'ils doivent avoir pour obéir facilement à leur *air*.

Lorsqu'un cheval obéira librement & sans se traverser sur la ligne droite à courbettes, il faudra pour le préparer à aller sur les voltes de son *air*, le promener sur le quarré que nous avons donné pour règle des voltes de galop ; & lorsqu'on le sentira droit au passage & dans la balance des talons sur les quatre lignes du quarré, il faut de temps à autre lui détacher quelque courbette, excepté dans les coins du quarré, où on ne doit pas le lever, mais tourner les épaules librement sur l'autre ligne, sans que la croupe se dérange ; car si on vouloit le lever en tournant, il s'endurceroit & s'aculeroit. Lorsqu'il exécutera bien cette leçon sur ces quatre lignes & qu'il sera assez avancé & assez en haleine pour fournir tout le quarré à courbettes, on pourra commencer à lui apprendre à en faire les hanches dedans ; & pour cela, il faut le passer la croupe au mur, & dans cette attitude, lui tirer une ou deux courbettes de deux pistes : elles ne se font point en l'aidant quand il est en l'*air*, mais dans l'instant qu'il retombe des pieds de devant à terre, on l'aide de la jambe de dehors, pour le porter en

temps de côté, ensuite une courbette avec les deux bras de jambes, en le soutenant de la main, & ainsi de suite un pas de côté suivi d'une courbette. Lorsqu'il ira bien la croupe au mur, il faudra le mettre sur le quarré dans le milieu de la place, & en le tenant de deux pistes, l'accoutumer à lever de son *air* dans cette posture, en proportionnant la force de cette leçon à son obéissance & à sa disposition. On ne doit pas tenir autant les hanches dedans sur les voltes à courbettes, qu'au terre-à-terre & au mézair ; car si la croupe étoit trop assujettie, il ne pourroit pas rabattre les hanches avec assez de liberté ; c'est pourquoi il ne faut seulement tenir qu'un peu plus que la demi-hanche dedans. On ne doit pas non plus plier un cheval autant sur les voltes à courbettes qu'au galop & au terre-à-terre, il doit regarder seulement d'un oeil dans la volte ; & lorsqu'on fait des courbettes par le droit, d'une piste, il ne faut pas qu'il soit du tout plié, mais droit de tête, d'épaules & de hanches.

Outre les courbettes sur les voltes, il s'en fait encore de deux autres manières, qui sont, la croix à courbettes, & la sarabande à courbettes.

Pour accoutumer un cheval à faire la croix à courbettes, il faut le passer d'une piste sur la ligne droite, d'environ quatre longueurs de cheval, le reculer après sur la même ligne, revenir ensuite jusqu'au milieu de la ligne droite, le porter après de côté sur le talon droit environ deux longueurs de cheval, ensuite de côté sur le talon gauche encore deux longueurs au-delà du milieu de la ligne droite ; on revient enfin de côté sur le talon droit finir au milieu de la ligne, où on l'arrête & on le flatte. Lorsqu'il fait passer sur ces lignes sans se traverser, en avant, en arrière, & de côté sur l'un & l'autre talon, on lève une courbette au commencement, au milieu, & à la fin de chaque ligne ; & si après plusieurs leçons il ne se défend point, on entreprend de lui faire fournir toute la croix à courbettes. Lorsqu'on le lève en reculant, il ne faut pas que le corps soit en arrière, mais droit, & même un tant soit peu en avant sans que cela paroisse, afin de donner plus de liberté à la croupe. C'est quand il retombe des pieds de devant à terre, & non quand il est en l'*air*, qu'il faut l'aider en le tenant de la main, afin qu'il recule un pas sans lever ; on lève ensuite une courbette, & ainsi alternativement.

Dans la sarabande à courbettes, on fait deux courbettes en avant, autant en arrière, deux autres de côté sur un talon & sur l'autre, & ainsi de suite, en avant, de côté & en arrière indifféremment, sans observer de proportion de terrain comme dans la croix : on lui en fait faire tout d'une haleine, autant que sa disposition & ses forces lui permettent d'en fournir ; mais un cavalier doit être bien maître de ses aides, & le cheval bien ajusté & bien nerveux pour exécuter ces deux manèges de croix & de sarabande à courbettes, avec la grace &

la liberté qu'il doit avoir : aussi ce manège s'est perdu de nos jours.

De la Croupade & de la Balotade.

La croupade & la balotade sont deux *airs* qui ne diffèrent entr'eux, que dans la situation des jambes de derrière.

Dans la croupade, lorsque le cheval est en l'*air* des quatre jambes, il trouffe & retire les jambes & les pieds de derrière sous son ventre, sans faire voir ses fers : & dans la balotade, lorsqu'il est au haut de son saut, il montre les pieds de derrière, comme s'il vouloit ruer, sans pourtant détacher la ruade, comme il fait aux cabrioles.

Nous avons déjà dit, que l'art ne suffit pas pour donner aux chevaux destinés aux *airs relevés*, ces différentes postures de jambes dans leurs sauts ; la nature jointe à l'art & à la disposition naturelle, prescrit des règles qu'il faut suivre pour les ajuster & leur faire exécuter de bonne grace ces différents manèges.

C'est toujours dans les piliers qu'il faut d'abord saisir l'*air* d'un cheval. Ceux qui veulent commencer par dresser un sauteur en liberté, sans être assoupli ni réglé au piaffer, & sans avoir étudié leur *air* dans les piliers, se trompent ; car tout sauteur, outre sa disposition naturelle à se détacher de terre, doit connoître parfaitement la main & les jambes, afin de pouvoir sauter légèrement & dans la main, quand le cavalier l'exige, & non par fantaisie & par routine.

Lorsqu'un cheval fera facilement & sans colère quelques croupades ou balotades dans les piliers, en suivant la volonté du cavalier, il faudra ensuite lui en demander quelques-unes en liberté, en suivant le même ordre qu'aux *airs* ci-dessus, sur-tout celui des courbettes. Il est seulement à remarquer que plus les *airs* sont détachés de terre, plus un cheval employe de force pour les fournir ; & que le grand art est de conserver son courage & sa légèreté, en lui demandant peu de sauts, sur-tout dans les commencements. Et lorsqu'il a donné de bonne volonté quelque temps de son *air*, il faut le flatter & le descendre.

Lorsqu'il fournit un droit de croupades ou de balotades en liberté, sans se traverser, il faut le préparer à lever de son *air* sur les quatre lignes qui forment la volte, l'y passant, & de temps à autre lui déroband quelques temps : & si on le sent disposé à bien obéir, il faudra profiter de sa bonne volonté, en le détachant de terre sur les quatre lignes, excepté, comme nous l'avons dit, dans les coins où on ne doit point le lever en tournant. Il faut encore faire attention qu'aux *airs* de croupade, de balotade & de cabriole, il ne saut jamais aller de deux pistes, mais seulement une demi-hanche dedans ; autrement, le derrière étant trop assujéti, il ne pourroit pas aussi facilement accompagner l'action des épaules. On doit aussi prendre garde, que dans les quatre coins de la volte, la croupe ne s'échappe,

lorsqu'on tourne le devant sur l'autre ligne, il faut la fixer & la soutenir avec la jambe de dehors.

Les aides pour les *airs relevés* sont la gauce devant, en touchant légèrement & de suite sur l'épaule de dehors, & non brusquement & avec de grands coups, comme font quelques cavaliers, qui affomment l'épaule d'un cheval. Pour toucher de bonne grace, il faut avoir le bras plié & le coude levé à la hauteur de l'épaule. On se sert aussi, comme nous l'avons expliqué, de la gauce sous main & croisée sur la croupe, pour animer les hanches. L'aide du pincer délicat de l'éperon, est aussi excellente dans les *airs relevés*, lorsqu'un cheval ne se détache pas assez de terre ; parce que cette aide, qui ne laisse pas d'être vive, lève plus un cheval qu'elle ne le fait avancer.

Quoiqu'on ne doive pas aller de deux pistes, lorsqu'on lève un cheval aux *airs relevés*, il faut pourtant entretenir un cheval dans cette posture, tant au passage qu'au galop ; parce que dans cette action les hanches étant plus ferrées, plus basses, & plus sujettes, cela lui rend le devant plus léger & le prépare à mieux sauter. On ne doit pas non plus tomber dans le défaut de ceux qui ne semblent dresser leurs chevaux, que pour leur faire faire de grands efforts qui accablent leurs forces : ce n'est pas là l'intention de la bonne école ; on doit, au contraire, le maintenir dans la souplesse, dans l'obéissance & dans la justesse qu'on tire des vrais principes de l'art ; autrement, l'école seroit toujours confuse, & l'égalité de mesure que doit avoir chaque *air relevé*, seroit interrompue ; & c'est une perfection qu'il ne faut pas négliger.

Des Cabrioles.

La cabriole est, comme nous l'avons dit en définissant cet *air*, le plus élevé & le plus parfait de tous les sauts. Lorsque le cheval est en l'*air*, également élevé du devant & du derrière, il détache la ruade vivement ; les jambes de derrière, dans ce moment, sont l'une près de l'autre, & il les allonge aussi loin qu'il lui est possible de les étendre ; les pieds de derrière dans cette action, se lèvent à la hauteur de la croupe, & souvent les jarrets craquent par la subite & violente extension de cette partie. Le terme de cabriole, est une expression italienne, que les écuyers Napolitains ont donnée à cet *air*, à cause de la ressemblance qu'il a avec le saut du chevreuil, nommé en italien, *caprio*.

Un cheval qu'on destine aux cabrioles, doit être nerveux, léger, & de bon appui ; avoir la bouche excellente, les jambes & les jarrets larges & nerveux, les pieds parfaitement bons, & propres à soutenir cet *air* ; car si la nature ne l'a formé dispos & léger, c'est en vain qu'on le travaillera ; il n'aura jamais l'agrément ni l'agilité qui font un bon sauteur.

Afin qu'une cabriole soit dans sa perfection, le cheval doit lever le devant & le derrière d'égalé

huteur, c'est-à-dire, qu'il faut qu'au haut de son saut, la croupe & le garot soient de niveau, la tête droite & assurée, les bras également pliés, & qu'à chaque saut le cheval n'avance pas plus d'un pied de distance. Il y en a qui, en sautant à cabrioles, retombent des quatre pieds ensemble sur la même place, & se relèvent de la même force & de la même cadence, en continuant autant que leur vigueur leur permet : ce manège est très-rare & ne dure pas longtemps. Il s'appelle, *saut d'un temps*, ou de *ferme-à-ferme*.

Pour dresser un cheval à cabrioles, lorsqu'on lui trouve les qualités & la disposition que nous venons d'expliquer, il faut, après l'avoir assoupli l'épaule en dedans, & lui avoir donné la connoissance des talons au passage & au galop, le faire ensuite lever à pesades dans les piliers, & qu'elles se fassent lentement dans les commencements & fort hautes du devant, afin qu'il ait le temps d'ajuster ses pieds & qu'il lève sans colère. Lorsqu'il fait se lever facilement, & haut du devant, en pliant bien les bras, il faut lui apprendre à détacher la ruade par le moyen de la chambrière, & prendre le temps pour l'appliquer, que le devant soit en l'air & prêt à retomber; car si on lui en donnoit dans le temps qu'il s'élève, il feroit une pointe & se roidiroit sur les jarrets. Quand il saura détacher vigoureusement la ruade, le devant en l'air ce qui forme la cabriole, il faut peu-à-peu diminuer le nombre des pesades & augmenter celui des cabrioles, & cesser de le faire sauter, lorsqu'on s'apperçoit qu'il commence à se lasser, car son courage étant abattu, ses forces seroient défunies, & ses sauts ne seroient plus que des contre-temps & des défenses.

Lorsqu'il sera obéissant à ce manège dans les piliers, on le passagera en liberté, & on lui dérobera quelques temps de son air sur la ligne droite, en l'aidant de la gable sur l'épaule, lorsque le devant commence à s'abaisser, & non quand il se lève, ce qui l'empêcheroit d'accompagner de la croupe. Quand on se sert du poinçon, il faut observer la même chose, c'est-à-dire, l'appuyer sur le milieu de la croupe, lorsque le cheval est prêt à retomber du devant, par la même raison. A l'égard des jambes du cavalier, elles ne doivent point être roides ni trop tendues, mais aisées & près du cheval. Lorsque le cheval se retient, il faut se servir des gras de jambes; cette aide donne beaucoup de liberté à la croupe; & quelquefois aussi le pincer délicat de l'éperon, lorsqu'il se retient davantage. On doit aussi au haut de chaque saut, tenir un instant le cheval de la main, comme s'il étoit suspendu, & c'est ce qu'on appelle, *soutenir*.

L'air des cabrioles sur les voltes, c'est-à-dire, sur le carré que nous avons proposé pour règle des autres airs, forme le plus beau & le plus difficile de tous les manèges, par la grande difficulté qu'il y a d'observer la proportion du terrain, d'entretenir le cheval dans une cadence égale, sans

qu'il se dérobe ni du devant ni du derrière, ce qui arrive le plus ordinairement. Comme le mouvement de la cabriole est plus étendu & plus pénible que celui de tout autre air, il faut que l'espace du terrain soit plus large & moins limité, afin de donner plus de vigueur & de légèreté aux sauts. Il ne faut mettre qu'une demi-hanche dans la volte, comme nous l'avons dit; ce qui rend ce manège plus juste, & plus parfait, & l'affiette du cavalier plus ferme & plus belle. On ne doit pas suivre du corps les temps de chaque saut, mais se tenir de façon, qu'il paroisse que les mouvements que l'on fait, soient autant pour embellir sa posture, que pour aider le cheval.

Le Pas & le saut, & le Galop Gaillard.

Lorsque les chevaux, dressés à cabrioles commencent à s'user, ils prennent d'eux-mêmes, comme pour se soulager, un air auquel on donne le nom de *pas & le saut*, qui se forme en trois temps; le premier, est un temps de galop raccourci, ou terre à terre; le second une courbette, & le troisième, une cabriole. On peut aussi régler à cet air les chevaux qui ont plus de légèreté que de force, afin de leur donner le temps de rassembler leurs forces, en se préparant par les deux premiers mouvements à mieux s'élever à celui de la cabriole; & ainsi de suite.

Il y a une sorte de chevaux qui interrompent leur galop, en faisant quelques sauts de gaieté, soit parce qu'ils ont trop de rein, ou trop de repos, ou que le cavalier les retient trop: c'est ce qu'on nomme *galop gaillard*; mais ce manège ne doit point passer pour un air, puisqu'il naît du caprice & de la fantaisie du cheval, qui, par-là, fait seulement voir sa disposition naturelle à sauter, lorsque cette gaieté est ordinaire, & qu'elle n'est pas la suite d'un trop long repos.

DES AIRS BAS. (THIROUX).

Des voltes & demi-voltes, & quart de voltes exécutés sur deux pistes.

Autant on doit épargner les renversements d'épaules, autant il faut prodiguer les voltes. On peut même en faire décrire au cheval combiné la hanche, ou les deux bouts en dedans, sans être, pour cela dans l'intention de le changer de main. Les demi-voltes, & quart de voltes n'ont, au contraire, jamais lieu qu'elles ne changent la direction du cheval, ainsi qu'on va s'en assurer par la description suivante.

Ce que c'est qu'une volte, une demi-volte, ou bien un quart de volte, toutes exécutées sur deux pistes. (Pl. 2, fig. 4, 5 & 6.

Quoique les Italiens & les Espagnols soient restés loin derrière nous dans la carrière de l'équitation, il n'en est pas moins vrai qu'ils nous y ont précédé. Aussi tenons-nous d'eux la majeure partie

de nos termes de manège ; témoins celui de voltes. La signification de ce mot, qui veut dire marcher en rond, désigne bien, à la vérité, ce que doit être cette évolution ; mais il est difficile d'avoir une idée précise, & de la figure qui la caractérise, & de la manière dont le cheval peut la décrire, à moins que de se représenter la volte par un doublement circulairement esquissé sur deux pistes, pendant lequel l'avant-main trace un grand cercle qui en contient un plus petit que l'arrière-main dessine. A l'égard des conditions requises pour la fidèle exécution d'une volte, voici toutes celles que l'équitation impose aux académistes. Premièrement, il faut entretenir le cheval ployé sur le dedans, ou, ce qui revient au même, qu'il regarde dans la volte. Secondement, il faut que le cheval se meuve régulièrement sur deux pistes, en passant les deux jambes du dehors par-dessus celles du dedans. Troisièmement, & enfin, il faut, non-seulement que les épaules du cheval entament l'évolution, mais qu'elles conservent leur supériorité sur les hanches, depuis l'instant où elles ouvrent la volte, jusqu'au moment où elles la ferment avec le cercle qu'elles expriment.

Je crois assez inutile de m'arrêter à définir les fractions de la volte. Guidé par la description que je viens de faire du produit total, l'élève peut réduire de lui-même, soit à moitié, soit au quart, toutes les conditions ci-dessus établies pour l'évolution entière. Je rappellerai seulement à mes lecteurs que le seul point qui différencie la volte de ses dérivés, consiste, ainsi que je les en ai déjà prévenus, dans l'usage auquel on les destine. En effet, on mène un cheval sur les voltes, ou pour le préparer à changer de main sur deux pistes, ou pour les lui faire exécuter comme *air* de manège, & dans ce dernier cas, afin de s'assurer de l'obéissance du cheval dont on ne veut pas changer la direction. Au lieu que l'issue de la demi ou du quart de volte étant de replacer le cheval dans la piste où il travaille, mais tourné de la tête à la queue, chacune de ces portions de la volte équivalait toujours au changement de main.

Comment on exécute une volte, une demi-volte, ou bien un quart de volte, sur deux pistes.

Quand on a réellement conçu la combinaison productrice des *airs* où le cheval se meut sur deux pistes, on prévoit aussi-tôt la méthode qui commande la manœuvre des voltes, demi-voltes, & des quarts de voltes. Il est certain que la parité des conditions entraîne l'uniformité des moyens. Observons cependant qu'il faut actuellement moduler la puissance des rênes, suivant le nouveau plan qu'on desire tracer ; c'est-à-dire, qu'avec l'intention de mener, de deux pistes, un cheval sur la volte, il faut bien employer des temps de main égaux à ceux précédemment adaptés au changement de main sur deux pistes, mais avoir soin de les proportionner à la figure projetée. Or, cette

figure étant composée de deux cercles concentriques, dont l'avant-main décrit le plus large, & l'arrière-main articule le plus étroit, il en résulte que, pour arrondir de deux pistes, une volte régulière, on doit la faire entamer au cheval, de manière que le premier quart du cercle des épaules, proportion gardée toutefois avec la même division du cercle des hanches, parte, en s'élevant de la piste, positivement de dessous le timbre du changement de main, & se termine juste au milieu de la carrière, que le second quart du même cercle commence ensuite précisément au point où finit le premier, pour aller, sans rien altérer de sa supériorité relative au cercle des hanches, se perdre dans la piste parallèle, également dessous l'indication du changement de main : que le troisième quart du cercle de l'avant-main, qui doit sortir du point où le second disparaît, aboutisse à son tour, & proportionnellement, à celui de l'arrière-main, en face du point marqué par la fin du premier quart, & la naissance du second ; enfin que le quatrième & dernier quart du cercle, qui ferme la volte des épaules, remette le seul avant-main du cheval dans la piste qu'il parcourait, & sur la même surface qu'il occupait. Après avoir mesuré le terrain que chaque bipède doit embrasser pour former exactement sa volte distincte, on est en état de modifier les pressions & les soutiens de la rêne du dehors, qu'on fait être seule modératrice des *airs* de deux pistes. Ainsi le cheval élargit avec aisance le grand cercle des épaules, lorsque les pressions de la rêne du dehors agissent plus continuellement, & d'un ton plus ferme que les soutiens de la même rêne, qui n'ont, dans cette occurrence, d'autre objet que de veiller, en sous-ordre, à la perfection du petit cercle des hanches.

La connoissance des quatre points cardinaux d'une volte parfaite sert à poser les limites dans lesquelles les demi-voltes, ainsi que les quarts de voltes doivent être circonscrits. Si nous commençons par espacer la demi-volte, nous trouverons, en nous rappelant l'injonction formelle d'attacher à la même grande parallèle, tant le premier point d'où part la ligne circulaire des épaules, que le dernier qui la termine, nous trouverons, dis-je, qu'il faut attendre que l'avant-main ait, au moins, atteint la hauteur du double, avant que d'indiquer au cheval, par les effets de la rêne du dehors, la demi-évolution dont on fait usage, & pour le ramener, de deux pistes, à travers le milieu du manège, & pour le replacer, de la tête à la queue, dans la piste où il travailloit. Si nous voulons ensuite réduire l'évolution au quart, nous devons patienter, jusqu'à ce que la sortie d'un coin place l'avant-main du cheval sur l'une des petites parallèles. Alors les mêmes temps alternatifs de la rêne du dehors repoussent séparément chaque bipède, & leur font tracer les deux cercles relatifs qui remettent le cheval, toujours de la tête à la queue, sur la grande parallèle où il étoit. Le grand principe

des

Les évolutions circulaires est donc de commencer la volte entière dans la partie la plus basse de la carrière : (pl. 2, fig. 4.) de faire cheminer un peu plus loin le cheval qu'on veut ramener par une demi-volte : (pl. 2, fig. 5.) finalement, de quitter absolument une des deux grandes parallèles, lorsqu'on veut y rabattre par un quart de volte. (Pl. 2, fig. 6.) Ce sont ces deux fractions de la volte, qui constituent ce qu'on appelle au manège des changements de main étroits. Au reste, quelque projet qu'on ait, en exigeant des *airs* de deux pistes, leur méthode doit donner une confiance aveugle dans les règles de l'équitation, qu'on aperçoit continuellement émanées des mouvements naturels au cheval.

Le passage.

Au sortir de la première classe des *airs* de manège, on n'a pas une seule excuse admissible pour refuser l'essai des *airs* qui composent la seconde classe. Prévenu, comme on l'est, dès l'introduction au travail, que la différence entre les *airs terre à terre* & les *airs relevés* provient uniquement du plus ou du moins d'activité qu'on met à l'exécution de ces derniers, il ne s'agit que de savoir amalgamer aux leçons précédentes la quantité d'action qui permet de les redemander toutes les cinq au passage, ou seulement quelques-unes d'entr'elles à la galopade. Or, je demande quel est l'élève, ayant déjà franchi la distance qui sépare le pas ordinaire d'avec le pas d'école, qui n'appréciera pas l'intervalle qu'on trouve entre le trot & le passage ? Qu'on m'accorde encore une question, & je demanderai ce que c'est que le passage ?

Ce que c'est que le passage.

Les élèves instruits ont raison de répondre : l'usage autorise d'appeler passage le premier des *airs relevés*, comme il est reçu de nommer, pas d'école, le premier des *airs terre-à-terre*. Cependant il est de fait que ni l'un ni l'autre ne sont intrinsèquement des *airs* de manège, mais bien une enveloppe élastique avec laquelle on entoure les figures essentiellement caractéristiques du travail, telle que l'épaule en dedans, pour l'avant-main ; la hanche, ou les deux bouts en dedans, pour l'arrière-main ; & , pour tout l'ensemble du cheval, les changements, contre-changements de main, renversements d'épaules, voltes, demi-voltes, quart de voltes, tête & croupe au mur. En conséquence on définit le passage, un trot artificiel, moins vite, & plus tride que le trot naturel, afin d'être aussi plus élevé, mais qui lui ressemble absolument par la combinaison transversale des quatre jambes que le cheval enlève également deux par deux.

Comment on met un cheval au passage.

Si, dans les éléments, c'est l'allure tranquille du pas ordinaire qui donne le temps de disposer le cheval aux allures lancées du trot & du galop naturel, *Equitation, Escrime & Danse.*

rel, le pas d'école doit être l'origine de toutes les allures artificielles qu'on veut indiquer au cheval pendant le travail. Ainsi, lorsqu'après un rassemblement exact des deux colonnes vertébrales restées au centre, le cheval, venu dans la main, assis sur les hanches, est en outre ployé sur le dedans, du pas d'école on le met au passage, en se servant de la mesure économique des demi-arrêts pour régler le degré de prestesse du trot factice, & qu'on accourcit, & qu'on exhauße.

Manière de conduire un cheval au passage.

Quant à la direction du cheval qui répète au passage les différentes évolutions dont on a ci-devant pris connoissance, & qu'on vient de lui faire exécuter au pas d'école, tout est prévu. Que les deux bipèdes se suivent parallèlement dans la piste ; qu'on en sorte, tantôt l'avant tantôt l'arrière-main ; qu'on mène le cheval, combiné de deux pistes, sur des lignes droites, obliques, diagonales, ou circulaires, c'est toujours en raison de la même méthode que les mêmes procédés ordonnent les mêmes actions, à la vitesse près. Cette dernière exception annonce la substitution obligée du piaffer au manier en place.

Du piaffer.

On a lu dans l'introduction au travail : le manier en place, ainsi que le piaffer, sont des arrêts élégants, imaginés pour terminer les *airs*, sans les déparer. Nous sommes donc bien avertis de ne jamais sortir une finale du ton de l'*air* auquel on l'adapte ; conséquemment nous sommes prévenus de former, avec les temps vivement battus du piaffer, une espèce de cadence analogue au tride du passage. Voyons actuellement ce qu'on entend par le mot piaffer.

Ce que c'est que le piaffer.

Tous les dictionnaires définissent le piaffer une démarche fière & d'une médiocre étendue. Le piaffer du manège a la même signification ; mais, puisqu'on le destine à préparer l'arrêt du passage, il doit, & présenter, & conserver la combinaison transversale des deux jambes toujours enlevées à la fois, à tel point d'exactitude qu'on puisse appeler le piaffer un passage accourci.

Comment on met un cheval au piaffer.

En confiant aux élèves la clef des ressorts qui font agir le cheval de tête, on leur enjoint la plus grande circonspection dans l'usage qu'ils en feront. Il n'est pas une école de cavalerie où l'on ne professe journellement cet axiome, la sauve-garde de tous les chevaux de travail, que la sujétion soit la mesure de vos leçons. Ainsi la prudente réduction d'un passage ménagé donne le piaffer : ainsi la prompte dégradation du piaffer amène le manier en place, qui, lui-même, cède bientôt à l'arrêt définitif.

La Galopade.

Les *airs relevés* prouvent autant la souplesse & la soumission du cheval dressé, que les progrès, l'attention & la finesse du cavalier instruit. Un élève, qui les demande avec intelligence & précision, semble dire aux spectateurs : On m'a si bien initié dans l'art d'apprécier & de régler les différents mouvements du cheval, que toutes ses actions m'appartiennent. En balançant adroitement les puissances actives de mes jambes égales par la retenue motivée de ma main, j'ai su resserrer le pas d'école, quoique déjà cadencé, jusqu'à l'élever au tride du passage. N'est ce pas à la même addition des demi-arrêts que je dois la substitution ingénieuse du piaffer au manier en place ? Eh bien, nonobstant la déposition de ces vérités, si vous n'êtes pas encore persuadé de l'efficacité des moyens que l'équitation emploie pour enchaîner la volonté du cheval, la galopade va vous convaincre qu'il est possible d'engager ce même cheval à prendre, en s'élevant, l'espace qu'on lui refuse en s'étendant.

Ce que c'est que la Galopade.

La galopade, autrement appelée le galop de manège, offre une répartition absolument conforme à la combinaison qui crée le galop ordinaire. Même préparation, même exécution. Mais l'allure diffère d'avec l'*air* par l'étendue du terrain qu'ils embrassent. En effet, à la galopade, au moyen d'un rassembler plus exact, l'arrière-main enlève davantage l'avant-main : elle le retient aussi plus long-temps au centre : enfin elle l'en décoche plus lentement qu'au galop ; ensorte que le cheval, qui se rabat d'une manière plus écoutée, marque distinctement une mesure à trois temps, délicate pour les oreilles sensibles & délicates, dont la jambe de devant du dedans fait entendre le premier temps ; dont les jambes de devant du dehors & de derrière du dedans battent ensemble le second ; & dont la percussion de la jambe de derrière du dehors frappe le troisième.

Comment on embrique un cheval à la galopade.

Puisque, du galop accourci, on fait la galopade élevée, à quoi serviroit de retracer ici tout ce qui est écrit dans la quatrième leçon des éléments. Il vaut infiniment mieux, suivant moi, remettre sous les yeux de mes lecteurs les points d'appui que prend forcément un cheval qui galope, quelle que soit la distance & la direction de l'allure, afin de choisir avec discernement parmi les *airs* qu'on a premièrement esquissés au pas d'école, dont on a fait ensuite une heureuse répétition au passage, ceux qui, sans nuire aux enlevés du bipède de devant, favorisent les chissés du bipède de derrière. Or nous avons invariablement éprouvé que les masses ne refluent du dedans sur le dehors pendant la préparation du galop ; que pour fluor avec plus d'abondance du dehors sur le dedans pendant

l'action. En conséquence toutes les évolutions où le cheval exécute de dehors en dedans, c'est-à-dire où les deux jambes du dehors chevaient alternativement celles du dedans, sympathisent avec la double répartition du galop. En effet, si la jambe de devant du dedans, arrivée la première à terre pour y attendre le retour des masses lancées du dehors sur le dedans, sert alors de pivot à la jambe de devant du dehors ; d'après la seule combinaison du galop, la jambe de derrière du dehors se précipite dessous le centre, & pas dessus celle du dedans, pour y recevoir les masses enlevées du dedans sur le dehors.

Quelles sont les évolutions que le cheval peut répéter à la galopade, avec la définition & exécution des passades.

Le cheval peut donc entreprendre, à la galopade, l'*air* intitulé la hanche, ou les deux bouts en dedans. Il peut aussi changer & contre-changer de main sur deux pistes. Il peut encore arrondir une volte entière, en décrire seulement la moitié, ou bien exécuter au galop le quart de volte, comme on a coutume de le tracer au pas d'école & au passage, ce qui constitue la demi-volte à pirouette. Enfin il peut galoper, & très-sûrement, la tête au mur. Au lieu que tout s'oppose à ce que le cheval se livre à l'épaule en dedans, au renversement d'épaules ; & même, qu'en galopant, il essaie de la croupe au mur, quoique la figure en soit destinée de dehors en dedans, à moins cependant qu'il n'aïlle & vienne en passades. Les combinaisons rétrogradées de l'épaule en dedans & du renversement d'épaules ont une affinité si palpable avec les erreurs du galop, qu'elles présentent absolument des dangers égaux, ce qui me dispense d'étayer leur exclusion par aucun raisonnement. Mais je dois à mes lecteurs les motifs du refus conditionnel que je fais de la croupe au mur pendant la galopade. Outre l'impossibilité physiquement avérée de diviser cette leçon avec des changements de main connus & ordinaires, je me fonde sur l'obligation étroite où le cheval se trouve de ne prendre les coins qu'en fouettant les hanches : obligation à laquelle il ne peut se soustraire, telle régularité qu'il observe sur la longueur des pistes, par la raison que la croupe file le long du mur. Il résulte effectivement de cette position inverse, que plus un galopeur entretient, à la croupe au mur, le plan oblique de ses deux bipèdes, lorsqu'ils fraient de deux pistes, & du dehors sur le dedans, les quatre parallèles du manège, plus la prise des coins l'expose à se coucher sur le dehors, puisque, quatre fois par tour de manège, le cheval est dans la fâcheuse nécessité de rabattre le bipède de devant du dedans sur le dehors, afin que le bipède de derrière, en se diligentant seul du dehors sur le dedans, trace exclusivement le dessin des angles. La sécurité renaît quand on a la précaution de mener en passades.

Mais, diront quelques lecteurs, faites-nous donc connoître ces passades tant préconisées.

Les passades de manège sont des allées & venues d'un mur à l'autre, qu'on fait réitérer au cheval, en le menant & le ramenant toujours sur une même longueur, & sans le changer de combinaison; conséquemment, sans lui permettre, ni le passage d'aucun coin, ni la traversée d'aucune diagonale. Cette explication dévoile l'intention de nos premiers maîtres, dont le but, en créant les passades, étoit plutôt de donner une suite à la croupe au mur, que de former un nouvel *air* de manège: témoin l'exemple bien récent que nous en fournit la dernière leçon du travail terre-à-terre, où le cheval restoit à la même main, sans le secours d'une passade prolongée. En effet, les passades étant privées de toute espèce de combinaisons particulières, ne sont, à vrai dire, que des répétitions assez mesquines des *airs* dont elles offrent l'image, tantôt à la première, tantôt à la seconde main. Mais voyons à nous en servir pendant que le cheval galope la croupe au mur, pour esquiver, & la prise des coins, & les changements de main.

On conçoit que les passades dérangeront infailliblement le plan des leçons auxquelles on les adapte, si elles n'avoient pas également lieu sur une & sur deux pistes, & encore, si elles ne supportoient pas indifféremment tous les degrés d'action que les *airs* de manège peuvent parcourir. Aussi, exécute-t-on des passades au pas d'école: les demande-t-on au passage: les incorpore-t-on à la galopade, (ce sont ces dernières que les anciens auteurs appellent des passades furieuses à la française); le point essentiel est de retourner assez promptement le pli de l'encolure, avant que de ramener le cheval sur lui-même, pour qu'il revienne dans une répartition intérieure, & avec une combinaison extérieure tout-à-fait semblable à celle qu'il avoit en allant. Au surplus, je trouve qu'un élève fait autant preuve de goût, quand il s'abstient de passer au pas d'école & au passage, qu'il montre de savoir, lorsqu'il redoute les passades à la galopade, où la plus légère omission du cavalier distrairait, comme la moindre réticence du cheval inquiet occasionne des chûtes promptes & presque inévitables.

DES GRANDS AIRS, ou *airs relevés*.

Tous les exercices gymnastiques se terminent ordinairement par certains tours de force, plus brillants qu'utiles, qu'on regarde néanmoins comme le sceau du grand talent. L'équitation n'est pas exempte de pareilles effervescences, & ce sont les bonds réglés d'un sauteur en liberté qui composent la troisième & dernière classe des *airs* de manège; en sorte qu'on franchit, avec les grands *airs*, cette même carrière où l'on a paisiblement débuté par les éléments. Telles désordonnées que paroissent

les actions impétueuses du cheval qu'on excite à sauter en liberté, l'art fait lui faire respecter les lois naturelles, & les grands *airs*, au lieu de présenter les résultats diffus d'une imagination égarée, conservent entre eux une hiérarchie méthodique, dont voici la nomenclature, l'enchaînement & la description.

Le cheval a la faculté d'exécuter sept fauts différemment combinés; sçavoir, la pesade, la courbette, le mézair, la croupade, la ballorade, la cabriole, le pas & le faut, autrement appelé le galop gaillard.

La Pesade.

On reconnoît la pesade, premièrement à ce que le cheval, cramponné sur l'arrière-main, enlève très-haut l'avant-main; secondement, en ce qu'il entretient la position perpendiculaire de sa tête; troisièmement, à ce qu'il retrouffe avec soin les deux jambes de devant, en ployant également les deux genoux; quatrièmement, à ce qu'il rabat le bipède de devant, sans que le bipède de derrière change de place.

La Courbette.

Le cheval qui fait une courbette enlève l'avant-main avec les mêmes précautions, mais un peu moins haut qu'à la pesade. Lorsqu'il ramène à terre les deux jambes de devant, on voit celles de derrière couler ensemble dessous le centre, afin de fournir une nouvelle assiette à l'avant-main que le cheval élève pour une seconde courbette, & ainsi de suite.

Le Mézair.

Si le nom de ce troisième des grands *airs* annonce qu'il est mixte, son rang indique qu'il tient du premier & du second. En effet, au mézair, ou moitié *air*, l'avant-main s'élève comme à la pesade, & aussitôt que le bipède de devant revient à terre, le bipède de derrière, qui s'élève à son tour, & parvient presque au même niveau, n'en glisse pas moins dessous le centre comme à la courbette, & avec le même but. En conséquence le mézair porte le cheval en avant par une espèce de galop à deux temps alternativement égaux.

La Croupade.

La croupade est un faut où le cheval bondit assez haut pour enlever les quatre jambes à-la-fois, & les tenir un instant cachées sous son ventre, en ployant autant les genoux que les jarrets.

La Ballorade.

Le balloteur fait un bond semblable à celui de la croupade. La différence est, qu'après avoir retrouffé les quatre jambes, le cheval se contente de laisser dessous lui celles de devant, & qu'il présente les deux pieds de derrière, comme s'il étoit

dans l'intention de lâcher une ruade, qu'il ne détache pourtant pas.

La Cabriole.

Il en arrive autrement, lorsque le cheval saute à cabriole. Non-seulement il s'enlève à la même hauteur que ceux qui sautent à croupade ou qui ballotent; non-seulement il retrouffe, comme eux, les quatre jambes dessous lui, mais, avant que de retomber, il allonge réellement les deux jambes de derrière, avec lesquelles il lance une vigoureuse ruade. C'est ce que les académistes appellent s'éparrer, ou nouer l'aiguillette.

Le pas & le saut, ou le galop gaillard.

Quoique la cabriole soit le plus hardi de tous les sauts, on trouve cependant quelques chevaux en état de la réitérer. Il est vrai que même les plus robustes sont obligés de reprendre haleine. Aussi font-ils suivre une cabriole par un ou deux pas ordinaires qu'ils emploient à se préparer pour une autre cabriole. Ce sont ces temps sautés, puis marchés afin de pouvoir encore sauter, qu'on nomme le pas & le saut, ou le galop gaillard.

Analyse des grands airs.

En avouant que les grands airs de manège ont leur origine dans les défenses du cheval, j'ajouterai que la peur a souvent fait redouter des sauts sans conséquence, faute de savoir distinguer une résistance opiniâtre d'avec une gaieté de jeunesse, ou d'avec un élan de vigueur. Il faut donc, avant que d'aller plus loin, établir les signes sensibles des uns & des autres, qui ne sont ni difficiles à connaître, ni longs à décrire.

Lorsqu'un cheval irrité saute de rage & de fureur, la tête en l'air, les genoux tendus, dressé sur ses jarrets, n'écourant que sa fougue, il paroît mépriser sa propre conservation pour se défaire du cavalier qui l'incommode. La colère l'aveugle quelquefois à tel point, que d'horizontal il devient perpendiculaire, ce qu'on appelle faire une pointe. C'est alors qu'on court les plus grands dangers; car le cheval qui s'enlève hors de la main, & les deux jambes de devant en l'air, n'a pas toujours la possibilité de rattraper l'équilibre qu'il perd avec le défaut d'opposition entre les masses de l'avant & de l'arrière-main. Nous trouvons un exemple du contraire dans l'esquisse du premier des grands airs. On a vu le cheval à pesade se darder sur les deux jambes de derrière, mais, placé dans la main, retrouffer ensuite les deux jambes de devant, en ployant les genoux; enfin retomber doucement, parce qu'il a su conserver, même en l'air, la figure horizontale qui fait son apanage à terre. Eh bien, d'une pesade la mieux étudiée, rien de si facile que de former une pointe effrayante. Sortons un moment le cheval de la main: au lieu de laisser les deux jambes de devant retrouffées, portons-les à la suite de la tête déplacée, & voilà le cheval plus

d'à-moitié renversé. Conclusion: la situation de la tête du cheval sert d'interprète à ses volontés. Reste-t-elle perpendiculaire au bout d'une encolure arquée, le cavalier plein de confiance doit seulement élaguer & diriger l'action du cheval, peut-être un peu trop ardent, mais cependant soumis; tandis qu'il faut promptement appaiser celui dont la tête, ou brusquement lancée, ou malicieusement plongée, n'annonce que le désespoir & la révolte. Je retourne à mon élève, qui n'attend que des conseils pour exécuter les grands airs de manège, en observant aux lecteurs que, si je m'abstiens de parler ici des moyens préservatifs contre les défenses du cheval, c'est que j'en réserve la méthode pour la quatrième partie de cet ouvrage, où j'enseigne l'art de dresser les chevaux.

Exécution des grands airs.

Je suppose le cheval suffisamment préparé; conséquemment dans la main & assis. Est-ce alors une pesade qu'on veut lui demander?

De la Pesade.

On augmente par degrés les puissances contraires des jambes & de la main, jusqu'à ce que la réaction des deux colonnes vertébrales occasionne ce gonflement du centre, qu'on fait être le produit ordinaire de l'exact rassembler. Comme on fait encore qu'il est dangereux de laisser subsister cet état de contrainte, & que, vu la circonstance actuelle, il y auroit une inconséquence évidente de permettre au cheval d'en sortir, en étendant son avant-main, on se hâte de présenter à la colonne de devant une issue ouverte de bas en haut, afin qu'obligée de suivre la direction verticale des rênes, elle les traverse, en s'élevant. Pour cela faire, avec les deux jambes également étendues & fermées hermétiquement, l'élève arrêté à demeure la colonne de derrière déjà coulée dessous le centre, & avec la main légèrement glissée le long du corps un peu renversé, puis doucement remise à sa place, il enlève & rabat le bipède de devant solidement appuyé sur le bipède de derrière qu'il a fixé.

De la Courbette.

La pesade est aux airs de la troisième classe, ce que le pas d'école est à ceux de la première & de la seconde, c'est-à-dire que, de telle manière qu'on desire sauter, on ne doit jamais manquer d'en revenir aux combinaisons provisoires de ce premier des grands airs, comme étant la base des subséquents. Ainsi ce sont toutes les conditions préliminaires de la pesade, mais cependant mitigées, qui disposent un sauteur à faire des courbettes. Aussitôt que le cheval enlève la colonne de devant, le cavalier observe de baisser la main, & les jambes 1 & 2, moins élevées à la courbette, embrassent aussi plus de terrain qu'à la pesade. A peine l'avant-main a-t-il touché terre, qu'une nouvelle pression

des jambes égales du cavalier excite l'ondulation de la colonne de derrière. Alors les jambes 3 & 4, précipitées dessous le centre, reprennent une position qui met l'arrière-main en force pour soutenir un second enlever des masses, & le cheval en état de fournir une seconde courbette.

Du Mézair.

Les grands *airs*, ai-je dit dans l'introduction au travail, sont plutôt le résultat de la force que de la volonté du cheval. En effet, au moyen de ce que tous les *airs* de la troisième classe ont une préparation commune, on conçoit que l'obéissance du cheval dépend moins de sa résignation & de sa mémoire, que de la quantité de contraction avec laquelle il se rassemble. Or la chance que donne cette seule circonstance intérieure, qui tient absolument au physique de l'animal, laisse quelquefois le sauteur au-dessous de l'élan qu'on en attend, & d'autres fois le lui fait outre-passer. Qui peut donc affirmer qu'un cheval, si bien confirmé qu'il soit aux *airs* de la dernière classe, ne rendra positivement que l'espèce de saut qu'on cherche à lui dérober ? Quant à nous qui venons de mesurer, échelon à échelon, les sept distances auxquelles un cheval peut s'exhausser, connoissant le petit espace qui les sépare, à peine répondrions-nous d'exécuter, à commandement, une pesade au lieu d'une courbette, & cependant, ces deux premiers des grands *airs* ne sont que le prélude des cinq autres. Malgré la rareté des chevaux assez heureusement constitués pour risquer tous les genres de sauts connus, comme il s'en rencontre, je vais achever d'écrire la méthode qui les leur fait entreprendre.

Nous en sommes au mézair, où le cheval élève alternativement ses deux bipèdes ; savoir, les jambes 1 & 2 à l'instar de la pesade, & celles 3 & 4 un peu plus haut qu'à la courbette. En conséquence, lorsque, du haut d'une pesade, la main lâche la colonne de devant, la pression augmentée des jambes égales doit engager la colonne de derrière à dépasser le point d'élévation marqué par la courbette. C'est ainsi qu'au mézair le cheval prend un mouvement régulier de bascule, allant de l'avant à l'arrière-main, & revenant de l'arrière à l'avant-main.

De la Croupade.

Puisqu'on enlève un cheval à pesade, en calculant la retenue de la main sur l'assujettissement des jambes également fermées ; puisqu'on mène un cheval à courbettes, en motivant la retenue de la main sur l'action des jambes, d'abord fermées, mais ensuite modérément pressées ; puisqu'on met un cheval au mézair, en augmentant séparément la valeur de ces deux puissances, qui parlent alors avec autant d'énergie, tantôt à l'une, tantôt à l'autre extrémité du cheval, il ne nous reste donc, pour demander la croupade, que le seul expédient de resserrer les deux colonnes vertébrales, & dans

la main retenue, & dans les jambes également pressées, jusqu'à ce que la convexité du centre oblige le cheval à s'échapper par un bond des quatre jambes ensemble.

De la Ballotade.

Voilà certainement le cheval encore à la discrétion du cavalier. Avec la pesade, on ébranle les seules jambes de devant. Aux courbettes, on dispose l'arrière-main à suivre, quoique de loin, les élans de l'avant-main. Le mézair existe, parce que chaque bipède fait un effort d'imitation, qui le porte alternativement à la même hauteur. Nous sortons de la croupade, où le débordement du centre attire à-la-fois les quatre jambes en l'air. Trouvons actuellement un moyen, indépendant de la main & des jambes égales du cavalier, pour avertir le sauteur à croupade de se métamorphoser en balloteur. Or ce moyen est la gaine tenue dans la main droite. En effet, pendant qu'on prépare l'enlever de la croupade, il faut adroitement passer la gaine entre le corps & le bras droit, de manière qu'elle arrive perpendiculairement au-dessus de la croupe. Dans cette attitude, on guette l'instant où le cheval se darde à croupade, & alors, en laissant légèrement tomber la gaine sur l'arrière-main, on peut espérer de sentir le cheval, prévenu plutôt qu'attaqué, répondre par la seule intention de la ruade.

De la Cabriole.

Mais, à la cabriole, il n'est plus question de ménagement. Qu'un cheval fortement comprimé dans la main & les jambes égales du cavalier s'enlève, que ce soit à croupade, que ce soit à ballotade, on le frappe vivement sur la croupe, afin d'obtenir, malgré son élévation, une vigoureuse ruade, qu'on regarde à juste titre comme le période de la force & de la légèreté.

Du pas & le saut, ou du galop gaillard.

La définition de ce dernier des grands *airs* tient lieu de méthode. Ainsi je termine la troisième & dernière classe des *airs* de manège, en répétant qu'il est toujours indiscret, & souvent dangereux d'épuiser la bonne volonté du cheval.

DES AIRS BAS. (DUPATY).

Des Voltes de deux pistes.

Un des grands avantages des deux manières que nous venons de donner de passer le coin, est d'acheminer le cheval à manier sur les voltes, & sur les voltes renversées.

Dans la leçon de deux pistes d'un mur à l'autre, le cheval parcourt deux lignes droites parallèles, l'une suivie par les épaules, & l'autre par les hanches : dans la volte, ces lignes sont circulaires. Dans la volte ordinaire, les épaules parcourent le

grand cercle : c'est le contraire dans la volte renversée.

De la Volte.

Lorsqu'un cheval fait bien aller d'un mur à l'autre, on peut le travailler sur les voltes : les mêmes opérations sont employées, & le cheval doit être disposé de même, toujours plié, arrondi, soutenu, & sur-tout les épaules allant les premières. J'y réussis en les portant sans cesse, & en fixant les hanches, par leur enlever. La main, par cette action, arrête & fait tourner le devant, tandis que le derrière soutient & porte, étant maintenu & dirigé par mes deux jambes. Plus la volte est ronde, & plus les pas sont égaux ; plus alors elle est près de sa perfection. Mais cela n'est point aisé, & souvent l'on est obligé de porter les épaules en dedans, parce qu'après quelques pas, les hanches se trouvent les précéder un peu. Comme les changements de main donnent moins de peine aux chevaux, que le travail de côté : de même les voltes larges les fatiguent moins. Le temps & la patience conduiront à les faire d'une bonne proportion.

Je ne donne cette leçon que lorsque le cheval fait bien les précédentes. Entreprendre de l'exécuter par d'autres voies, & plutôt, ne me paroît pas propre à le conduire au bel à-plomb, & à l'y confirmer. Car travailler d'abord les hanches en dedans, c'est une de ces leçons propres à l'affouplissement des reins, il est vrai, mais contraire au droit & au beau pli ; & j'exhorte de l'employer rarement sur des chevaux que l'on peut assouplir sans cela. On doit considérer l'équilibre comme si essentiel, qu'il faut toujours chercher à le conserver dans le cheval ; & il le perd toutes les fois qu'il a les deux bouts dedans, & que les hanches vont les premières.

De la Volte renversée.

Si l'on fait décrire au cheval plié & arrondi deux cercles, dont celui que parcourent les épaules soit le plus petit, & que l'animal regarde son chemin, on exécutera cette leçon. Les opérations employées pour passer le coin à celle de la croupe au mur, sont les mêmes dont on se sert ici.

Ce travail n'a d'autre avantage, que de fixer les épaules dans leur situation, & de les obliger à se mouvoir sans embrasser beaucoup de terrain. Cet avantage est peu considérable : néanmoins cette leçon, donnée rarement & avec discrétion, ne nuira pas à l'animal.

De la Pirouette à plusieurs temps.

La pirouette est une volte que le cheval fait sur lui-même, en sorte que le pied de derrière de dedans lui sert de pivot, & il ne quitte, pour ainsi dire, pas le terrain qu'il occupoit au premier pas, quoiqu'à chacun des suivans il doive remuer, & marquer sa battue.

Pour comprendre ceci, il faut ne pas oublier que dans la volte de deux pistes, chacune des jambes du cheval décrit un cercle, ce qui fait quatre cercles concentriques ; mais le plus étroit de ces cercles est éloigné du centre autour duquel ils sont décrits : dans la pirouette, ce centre est couvert par le pied qui sert de pivot. On conçoit la difficulté de cette leçon, qui exige de la souplesse & de la vigueur de la part du cheval, de la justesse & de la sûreté de la part du cavalier.

Pour acheminer le cheval à cette manœuvre, je le travaille longtemps sur les voltes ordinaires que je rétrécis de jour en jour, jusqu'à ce qu'enfin je parvienne à les lui faire exécuter sur lui-même. Alors mes actions pour le contenir sont celles-ci : je fixe extrêmement les tranches du cheval par l'enlever des deux rênes, qui porte tout le poids sur la croupe ; je fais marcher le devant en portant la main en dedans, mais sans vouloir forcer l'action de la rêne de dehors, sous prétexte de faire mieux cheminer les épaules, car cette rêne trop agissante les retarderoit ; puis avec ma jambe de dehors, je garde les hanches & les empêche d'échapper, tandis que celle de dedans fait mouvoir le pivot, & contient le cheval dans son à-plomb & dans son pli.

Cette leçon bien exécutée est très-utile pour la plus grande obéissance du cheval ; elle lui apprend à tourner pour la main de la bride, avec promptitude & sûreté, & elle est très-bonne pour les chevaux de guerre. Mais si l'on veut bien exécuter cette leçon, la principale attention qu'on doit avoir sera de ne point se presser, & sur-tout d'éviter que par l'action trop forte de la main, le cheval ne recule, & ne puisse contenir ses hanches.

Dans toutes les opérations de l'enlever de la main, l'homme habile calcule sa force avec l'objet qu'il se propose : là où il ne s'agit que d'enlever le devant, il ne travaillera pas comme s'il se proposoit, après l'avoir enlevé, d'en charger les hanches ; à l'effet de les arrêter & de les fixer. Il y a des différences de tact & d'actions, que la pratique seule apprend : nous ne pouvons qu'avertir qu'elles existent, sans pouvoir les décrire.

Tous ces mouvements demandent, de la part du cavalier, une assiette ferme, assurée & moëlleuse, que rien n'ébranle & ne dérange. Assiette qui ne s'acquiert qu'à la longue ; car les mouvements de côté sont très-propres à faire varier l'homme sur le cheval. C'est par le liant & une enveloppe douce, que l'on réussit : la force déconcerne le cheval, & le fatigue mal-à-propos.

De la demi-Volte au galop.

On peut changer de main, comme je vais le décrire, & alors ce sera un changement en demi-volte. Après avoir passé le premier coin, prenez-en un second sur la ligne du milieu du manège ; de-là portez de côté en alongeant, jusqu'à l'endroit ordinaire du fermer & de la reprise. Ce coin se

prend comme les autres, seulement on doit avoir attention de ne pas laisser échapper les hanches en tournant.

De la Volte au galop.

La volte au galop, quoique plus difficile que celle que l'on fait au passage, s'exécute par les mêmes règles & demande les mêmes conditions. Elle s'entame comme un changement de main; & la reprise se fait comme au fermer.

Ce travail est plus difficile à exécuter qu'à décrire: peu de chevaux sont en état de le fournir; peu sont assez bien dressés pour travailler d'aisance; & un petit nombre d'écuyers ont le talent requis pour donner cette leçon.

Dans toutes les leçons au galop de deux pistes, on doit donner peu de pli pour mieux tenir l'épaulé de dehors; & la jambe de dedans de l'homme doit beaucoup porter en avant.

De la Pirouette au galop.

Les pirouettes au galop ne conviennent qu'à des chevaux très-nerveux & extrêmement souples; elles s'exécutent par les mêmes principes que celles qui se font au passage.

Tous ces travaux caractérisent le maître, & exigent un talent & un tact supérieur, & sur-tout des natures de chevaux très-rares aujourd'hui.

Après avoir assoupli le cheval, & l'avoir rendu obéissant à toutes les leçons précédentes, il est agréable de le rendre brillant, autant que sa nature le permet. Il le devient par la cadence de ses battues, par l'attitude de sa tête, & par la fierté de son regard. S'il est bien d'à-plomb & assuré sur ses jambes, il les remue avec vigueur. Il les enlève avec vivacité, il les pose sur le terrain avec hardiesse & avec bruit. Les sons qui résultent de ses posées, forment la cadence. Moins chaque jambe embrasse de terrain, plus alors les percussions sont près les unes des autres; ces intervalles moindres produisent une mesure plus vive.

Du Passage.

Si l'on desire mettre le cheval au passage, c'est en raccourcissant son trot, en l'obligeant de se soutenir, & en excitant son ardeur, qu'on formera cet air. Tous les temps en doivent être égaux; l'harmonie & la mesure isochrones seront continues sans ralentissement. A chaque pas, le cheval embrassera un terrain égal; & si l'on est obligé d'en diminuer l'étendue dans les diverses évolutions, l'oreille du spectateur ne s'en apercevra pas.

Si la nature n'a donné des dispositions & une cadence naturelle au cheval, jamais cette cadence ne deviendra brillante, quelque réglée qu'elle soit. Chaque animal a la sienne: il convient de la perfectionner, mais non de la changer.

Le cheval dont l'allure aura été très-raccourcie, & rendue brillante, pourra alors piaffer.

Du Piaffer.

Le piaffer est un passage en place, animé, & bien en avant. L'homme ne doit pas avoir besoin de la bride pour bien exécuter cet air; car le cheval doit manier de lui-même, en conservant son attitude & son à-plomb.

Rien ne met plus les chevaux en équilibre, que ces deux airs: les ressorts jouent à-peu-près dans la même place; & l'homme se plaît à les manier, lorsque la cadence est observée. Mais il ne faut pas en abuser, car ils deviendroient pénibles au cheval.

Du Terre-à-Terre.

Le terre-à-terre est un galop de deux pistes. Le cheval lève les deux pieds de devant, les remet à terre, en portant de côté l'avant main, puis il enlève & pose de même l'arrière-main; ce qui fait deux temps très-pressés & très-vites.

A moins qu'un cheval ne soit très-souple, bien mis, & d'un caractère gai, je ne conseille pas d'essayer du terre à terre; car cet air demande beaucoup de justesse & de vigueur dans le cheval. S'il ne fuit pas bien librement les talons au passage, en se soutenant de lui-même, & en gardant sa bonne position, il n'a pas encore les principes qui le conduiront à cet air. S'il exécute bien tout le travail de deux pistes au passage pour la jambe de dedans, alors il fera temps d'essayer. Je m'y prends ainsi.

Après l'avoir manié quelque temps sur les deux pistes, je le renferme un peu plus; je retiens la rêne de dehors pour diminuer un trop grand pli qui s'opposeroit à la liberté du cheval; puis je le chasse de la jambe de dedans en l'animant, afin qu'il parte au galop de côté. Si les hanches ne ferment pas comme il faut, je ne fais aucune difficulté d'employer, dans les commencements, l'aide de la jambe de dehors, que je diminue à mesure que le cheval prend du plaisir à la leçon, & que cet air lui devient propre. Alors il exécutera presque de lui-même, étant maintenu par l'équilibre & la belle position de l'homme.

L'animal accoutumé à cet air, peut y travailler sur toutes sortes de figures, & sur-tout les voltes. Rien de plus beau qu'une volte en terre-à-terre, bien juste & bien passée; mais cela est si rare, qu'à peine en voit-on de complète: on en voit cependant des portions, qui donnent l'idée de la totalité.

Du Mézair.

Ce que le terre à terre est de côté, le mézair l'est sur le droit: un galop à deux temps bien frappés. Le mézair est une gaité du cheval dans laquelle il enlève le devant à une médiocre hauteur, le pose prestement à terre en même temps qu'il coule les hanches sous lui avec promptitude & vigueur.

Si le cheval ne se présente de lui-même à cet *air*, il sera difficile de l'y mettre; mais sa souplesse, & son feu naturel, lui en donneront quelque temps. En le ménageant & en lui laissant du repos, sa gaieté sera plus agréable, & il prendra quelques pas de mézair.

Pour entretenir le cheval à cet *air*, on peut se servir des aides suivantes : enlever légèrement de la main, & laisser tomber moëlleusement les jambes près du corps pour lui donner une chasse douce & suivie : on doit sur-tout être assuré dans la selle. De cette manière on pourra y accoutumer le cheval. Mais la gaieté une fois passée, il n'a plus le même agrément.

J'ai mis cet *air* à la suite du terre-à-terre, à cause de la grande analogie que je trouve entr'eux.

DES AIRS RELEVÉS EN GÉNÉRAL.

Les sauts & les bonds que les poulains en liberté font dans les prés, sont proportionnés à leur force & à leur légèreté, & sont produits par leur gaieté & par leur vivacité : ces qualités peuvent être les mêmes dans tous les chevaux, mais leur construction ayant des différences, ils ne sont point tous capables d'exécuter les mêmes sauts.

On exerce les chevaux aux *airs relevés* plutôt pour la curiosité que pour une utilité réelle. Les anciens aimoient ce genre de manège : aujourd'hui il est très-négligé en France. Cependant, comme il est bon d'avoir des principes pour dresser des chevaux sauteurs, nous croyons convenable d'en dire un mot.

Théorie du Saut.

La première action du cheval qui veut sauter, est d'enlever le devant, d'en rapporter toute la masse sur les jarrets, qu'il plie & qu'il avance autant qu'il lui est possible sous le ventre vers son centre de gravité, afin de pouvoir enlever plus facilement & plus haut une grande partie de sa masse : car, plus le poids qui fera fléchir les articulations sera grand, sans excéder les forces des jarrets, & toujours dans une proportion raisonnable ; plus alors la détente sera vive : de même plus la flexion est grande dans les articulations, plus l'effort est considérable. C'est pour cela que les chevaux, lorsqu'ils veulent redoubler leurs sauts, se rapetissent, pour ainsi dire, sur leurs jambes de derrière.

Les muscles fléchisseurs ayant agi avec une grande vitesse, & la masse ayant comprimé les extrémités des os fémurs subitement & bien sur les lignes d'appui des jambes de derrière, comme cette situation est pénible & ne sauroit durer, les muscles extenseurs agissent à leur tour avec une promptitude proportionnée à la gêne où ils étoient ; & l'extrémité de la jambe trouvant le terrain qui arrête son effort & réagit sur elle, toute l'impulsion est alors pour la masse mobile qui est le corps de l'animal.

L'élévation & la longueur du saut sont proportionnées à l'étendue des os, à la force des muscles, & au degré de cohérence dans toutes les parties des jarrets.

Une articulation formée par des os très-longs, ouvre un angle plus grand, dont l'extrémité comprimée s'éloigne davantage, dans la réaction, de celle qui appuie sur le terrain ; la force des muscles augmente l'activité des ressorts, & la cohérence ferme des organes des jarrets peut supporter un plus grand poids sans souffrir.

L'animal, dont le volume est léger en raison de ses jambes, est plus propre à sauter ; car les articulations, en s'étendant après la compression, trouvant une moindre résistance, la force de la détente doit pousser le corps plus loin. Il est certain qu'un petit cheval bien fait & nerveux, est plus propre au saut qu'un grand animal.

D'après ces principes il nous sera plus facile de donner les moyens de dresser des chevaux aux *airs relevés*.

De la Pesade.

La pesade est un *air* dans lequel le cheval bien placé, & bien dans la main, enlève le devant en pliant les deux jambes de devant, sans remuer celles de derrière, & en fléchissant les jarrets.

Pour exécuter la pesade, il est nécessaire de bien rassembler le cheval, & d'enlever la main, en fixant les hanches par une pression légère des deux gras de jambe. Les pesades seront médiocrement élevées ; le cheval ne les fera pas de lui-même, & il ne reculera pas avant que de les faire. L'homme soutiendra le cheval lorsque son devant retombera afin que les épaules ne portent pas tout le poids.

Cette leçon est utile pour accoutumer l'animal à rester sur ses jarrets, & pour les habituer à supporter sans remuer toute la masse du corps.

De la Courbette.

Dans la pesade, les hanches ne marchent pas ; dans la courbette, aussi-tôt que le cheval s'est enlevé à pesade, le derrière marche en poussant le devant : les jarrets restent pliés, & ne s'étendent qu'après que l'on a cessé d'enlever à courbettes ; car si l'on en faisoit un trait d'un bout du manège à l'autre, les hanches seroient toujours en travail.

Pour faire de belles courbettes, les hanches doivent agir prestement, ensemble, & sans traîner. Une cadence tride, vive & bien marquée, caractérise les belles courbettes. Voici la manière de les faire.

On enlève à pesade, & dans l'instant on chasse des deux jambes ; on laisse tomber le devant, en rendant imperceptiblement la main ; les jambes se relâchent aussi, & se raniment pour recommencer.

Il faut un tact particulier pour cet *air*, très-agréable, mais très-rare en France ; car il est difficile de trouver

trouver un cheval propre à ce manège. Les anciens écuyers faisoient toutes sortes de figures à courbettes. Aujourd'hui ces opérations n'ont lieu que dans les livres. Est-ce un bien ? est-ce un mal ? Je ne décide point.

De la Croupade, de la Balotade, & de la Cabriole.

Dans la courbette, le cheval s'est peu élevé de terre, parce que ses articulations de derrière ne se sont point déployées; s'il les étendoit, alors il sauterait des quatre jambes. Le saut qu'il ferait prendrait un nom différent selon la disposition de ses jambes de derrière. Si elles sont pliées sous le ventre dans l'attitude qu'elles ont à la courbette, le saut se nomme *croupade*. Si les deux jarrets remontent & touchent les fesses, & si les fers se laissent voir, mais sans ruade, ce sera une *balotade*. Enfin, quand le cheval bien enlevé détache la ruade entière, il fait une *cabriole*.

Les règles de ses sauts, sont que le devant soit bien enlevé, & plus que la croupe, que l'animal soit droit, & qu'il ne saute pas sans la volonté de l'homme.

On fait sauter le cheval en enlevant la main, & en aidant la croupe avec le poinçon, ou la gueule ou la chambrière, jusqu'à ce qu'il soit confirmé dans son air. Sa vigueur & sa légèreté décident du saut qui lui convient: l'homme ne peut le fixer à l'un plutôt qu'à l'autre.

C'est un grand abus que de vouloir faire sauter des chevaux, sans les avoir fait passer par les leçons du manège, qui les affouplissent & les rendent obéissants: autrement ils ne sautent que de caprice & de colère, & deviennent dangereux.

Les chevaux parfaitement exercés, comme l'étoient ceux de M. de la Pleignière, exécutent tout le manège exactement, & sautent en liberté, au commandement de l'homme, sans faire un temps de plus contre son gré. C'est-là dresser des sauteurs, que l'on peut exercer sans courir risque de la vie.

AJUSTER un cheval, c'est lui apprendre son exercice en lui donnant la grâce nécessaire.

ALLÉGER. C'est rendre un cheval plus libre, plus léger du devant que du derrière. Lorsqu'on veut *alléger* un cheval, il faut qu'en le faisant trotter, on le sente toujours disposé à galopper, & que l'ayant galoppé quelque temps, on le remette encore au trot. Le cheval est si pesant d'épaules, & si attaché à la terre, qu'on a de la peine à lui rendre le devant léger, quand même, pour l'*alléger*, on se serviroit du caveçon à la Newcastle. Ce cheval s'abandonne trop sur les épaules; il faut l'*alléger* du devant & le mettre sous lui.

ALLURE. Train, marche d'un cheval. Ce cheval a l'*allure* froide, pour dire qu'il ne lève pas assez le genou ni la jambe, & qu'il rase le tapis: il a de belles *allures*, pour dire qu'il a la marche belle. Il n'y a personne qui puisse parfaitement dresser un cheval, qu'il ne sache exactement toutes les *allures*.
Equitation, Escrime & Danse.

lures naturelles des chevaux, & les actions des jambes. Les *allures* naturelles sont le pas, ou petit trot, le trot, le galop. Si ce cheval continue à falsifier son *allure*, donnez-lui de l'éperon dans la volte. Newcastle dit: Ce barbe a les *allures* belles, contre l'ordinaire des barbes.

DES ALLURES. (LA GUÉRINIÈRE).

La plupart de ceux qui montent à cheval n'ont qu'une idée confuse des mouvements des jambes de cet animal dans ses différentes *allures*; cependant sans une connoissance aussi essentielle à un cavalier, il est impossible qu'il puisse faire agir des ressorts, dont il ne connoit pas la mécanique.

Les chevaux ont deux sortes d'*allures*; savoir, les *allures* naturelles, & les *allures* artificielles.

Dans les *allures* naturelles, il faut distinguer les *allures* parfaites, qui sont, le pas, le trot, & le galop; & les *allures* défectueuses, qui sont, l'amble, l'entre-pas ou traquenard & l'aubin.

Les *allures* naturelles & parfaites, sont celles qui viennent purement de la nature, sans avoir été perfectionnées par l'art.

Les *allures* naturelles & défectueuses, sont celles qui proviennent d'une nature foible ou ruinée.

Les *allures* artificielles, sont celles qu'un habile écuyer fait donner aux chevaux qu'il dresse, pour les former dans les différents airs dont ils sont capables, & qui doivent se pratiquer dans les manèges bien réglés. Voyez AIRS.

DES ALLURES NATURELLES.

Le Pas.

Le pas, est l'action la moins élevée, la plus lente & la plus douce de toutes les *allures* d'un cheval. Dans le mouvement que fait un cheval lorsqu'il va le pas, il lève les deux jambes qui sont opposées & traversées, l'une devant, l'autre derrière: quand, par exemple, la jambe droite de devant est en l'air & se porte en avant, la gauche de derrière se lève immédiatement après, & suit le même mouvement que celle de devant, & ainsi des deux autres jambes; en sorte que dans le pas, il y a quatre mouvements: le premier est celui de la jambe droite de devant, qui est suivie de la jambe gauche de derrière, qui fait le second mouvement; le troisième est celui de la jambe gauche de devant, qui est suivie de la jambe droite de derrière; & ainsi alternativement.

Le Trot.

L'action que fait le cheval qui va au trot, est de lever en même-temps les deux jambes qui sont opposées & traversées; savoir, la jambe droite de devant avec la jambe gauche de derrière, & ensuite la jambe gauche de devant avec la droite de derrière. La différence qu'il y a entre le pas & le trot, c'est que dans le trot, le mouvement est plus violent,

D

plus diligent & plus relevé, ce qui rend cette dernière *allure* beaucoup plus rude que celle du pas, qui est lente & près de terre. Il y a encore cette différence: c'est que quoique les jambes du cheval, qui va le pas, soient opposées & traversées, comme elles le sont au trot, la position des pieds se fait en quatre temps au pas, & qu'au trot, il n'y en a que deux, parce qu'il lève en même-temps les deux jambes opposées, & les pose aussi à terre en même-temps comme nous venons de l'expliquer.

Le Galop.

Le galop est l'action que fait le cheval en courant. C'est une espèce de saut en avant: car les jambes de devant ne sont point encore à terre, lorsque celles de derrière se lèvent; de façon qu'il y a un instant imperceptible où les quatre jambes sont en l'air. Dans le galop, il y a deux principaux mouvements, l'un pour la main droite, qu'on appelle galoper sur le pied droit, l'autre pour la main gauche, qui est galoper sur le pied gauche. Il faut que dans chacune de ces différences, la jambe de dedans de devant avance & entame le chemin, & que celle de derrière du même côté, suive & avance aussi, ce qui se fait dans l'ordre suivant. Si le cheval galope à droite, quand les deux jambes de devant sont levées, la droite est mise à terre plus avant que la gauche, & la droite de derrière chasse & suit le mouvement de celle de devant; elle est aussi posée à terre plus avant que la gauche de derrière. Dans le galop à main gauche, c'est le pied gauche de devant qui mène & entame le chemin; celui de derrière du même côté suit, & est aussi plus avancé que le pied droit de derrière. Cette position de pieds se fait dans l'ordre suivant.

Lorsque le cheval galope à droite, après avoir rassemblé les forces de ses hanches pour chasser les parties de devant, le pied gauche de derrière se pose à terre le premier, le pied droit de derrière fait ensuite la seconde position, & est placé plus avant que le pied gauche de derrière, & dans le même instant le pied gauche de devant se pose aussi à terre; ensorte que dans la position de ces deux pieds, qui sont croisés & opposés comme au trot, il n'y a ordinairement qu'un temps qui soit sensible à la vue & à l'oreille; & enfin le pied droit de devant, qui est avancé plus que le pied gauche de devant, & sur la ligne du pied droit de derrière, marque le troisième & dernier temps. Ces mouvements se répètent à chaque temps de galop, & se continuent alternativement.

A main gauche, la position des pieds se fait différemment; c'est le pied droit de derrière qui marque le premier temps; le pied gauche de derrière & le pied droit de devant, se lèvent ensuite & se posent ensemble à terre, croisés comme au trot, & sont le second temps; & enfin le pied gauche de devant, qui est plus avancé que le pied droit de devant, & sur la ligne du pied gauche

de derrière, marque la troisième & dernière cadence.

Mais lorsqu'un cheval a les ressorts lians & le mouvement des hanches tride, il marque alors quatre temps, qui se font dans l'ordre suivant. Lorsqu'il galope à droite, par exemple, le pied gauche de derrière se pose à terre le premier, le pied droit de derrière fait la seconde position, le pied gauche de devant, immédiatement après celui-ci, marque le troisième temps; & enfin le pied droit de devant, qui est le plus avancé de tous, fait la quatrième & dernière position, ce qui fait alors, 1, 2, 3 & 4, & forme la vraie cadence du beau galop, qui doit être diligent des hanches, & raccourci du devant, comme nous l'expliquerons dans la suite.

Quand il arrive qu'un cheval n'observe pas en galopant le même ordre aux deux mains dans la position de ses pieds, comme il le doit, & comme nous venons de l'expliquer, il est faux ou désuni.

Un cheval galope faux ou sur le mauvais pied, lorsqu'allant à une main, au lieu d'entamer le chemin avec la jambe de dedans, comme il le doit, c'est la jambe de dehors qui est la plus avancée; c'est-à-dire, si le cheval, en galopant à main droite, entame le chemin avec la jambe gauche de devant, suivie de la gauche de derrière, alors il est faux, il galope faux, sur le mauvais pied; & si en galopant à main gauche, il avance & entame le chemin avec la jambe droite de devant, & celle de derrière, au lieu de la gauche, il est de même faux & sur le mauvais pied. La raison de cette fausseté dans cette *allure*, vient de ce que les deux jambes, celle de devant & celle de derrière, qui sont du centre du terrain autour duquel on galope, doivent nécessairement être avancées, afin de soutenir le poids du cheval & du cavalier; car autrement le cheval seroit en danger de tomber en tournant, ce qui arrive quelquefois, & ne laisse pas d'être dangereux. On court aussi le même risque quand un cheval galope désuni.

Un cheval se désunit de deux manières, tantôt du devant, & tantôt du derrière; mais plus ordinairement du derrière que du devant. Il se désunit du devant, lorsqu'en galopant dans l'ordre qu'il doit avec les jambes de derrière à la main où il va, c'est la jambe de dehors du devant qui entame le chemin, au lieu de celle de dedans. Par exemple, lorsqu'un cheval galope à main droite, & que la jambe gauche de devant est la plus avancée au lieu de la droite, il est désuni de devant; & de même, si en galopant à main gauche, il avance la jambe droite de devant au lieu de la gauche, il est encore désuni du devant. Il en est de même pour le derrière: si c'est la jambe de dehors de derrière qui entame le chemin, au lieu de celle de dedans, il est désuni du derrière. Pour comprendre encore mieux ceci, il faut faire attention, que lorsqu'un cheval en galopant à droite, a les jambes de devant placées comme il devrait les avoir pour gal-

loper à gauche, il est désuni du devant ; & lorsque les jambes de derrière sont dans la même position qu'il devrait les avoir à gauche, lorsqu'il galope à droite, il est désuni du derrière. Il en est de même pour la main gauche.

Il faut remarquer que pour les chevaux de chasse & de campagne, on entend toujours, sur-tout en France, par galoper sur le bon pied, galoper sur le pied droit. Il y a pourtant quelques hommes de cheval qui font changer de pied à leurs chevaux, afin de reposer la jambe gauche, qui est celle qui souffre le plus, parce qu'elle porte tout le poids, au lieu que la droite eniamant le chemin, a plus de liberté, & ne se fatigue pas tant.

L'Amble.

L'amble est une *allure* plus basse que celle du pas, mais infiniment plus allongée, dans laquelle le cheval n'a que deux mouvements, un pour chaque côté, de façon que les deux jambes du même côté, celle de devant & celle de derrière se lèvent en un même-temps, & se portent en avant ensemble, & dans le temps qu'elles se posent à terre, aussi ensemble, elles sont suivies de celles de l'autre côté, qui font le même mouvement, lequel se continue alternativement.

Pour qu'un cheval aille bien l'amble, il doit marcher les hanches basses & pliées, & poser les pieds de derrière, un grand pied au-delà de l'endroit où il a posé ceux de devant, & c'est ce qui fait qu'un cheval d'amble fait tant de chemin. Ceux qui vont les hanches hautes & roides n'avancent pas tant & fatiguent beaucoup plus un cavalier. Les chevaux d'amble ne sont bons que dans un terrain doux & uni, car dans la boue & dans un terrain raboteux, un cheval ne peut pas soutenir long-temps cette *allure*. On voit à cause de cela, plus de chevaux de cette espèce en Angleterre qu'en France, parce que le terrain y est plus doux & plus uni, mais généralement parlant, un cheval d'amble ne peut pas durer long-temps, & c'est un signe de foiblesse dans la plupart de ceux qui amblerent : les jeunes poulains même prennent cette *allure* dans la prairie, jusqu'à ce qu'ils aient assez de force pour trotter & galoper. Il y a beaucoup de braves chevaux qui, après avoir rendu de longs services, commencent à ambler, parce que leurs ressorts venant à s'user, ils ne peuvent plus soutenir les autres *allures* qui leur étoient auparavant ordinaires & naturelles.

L'Entre-pas ou Traquenard.

L'entre-pas, qu'on appelle aussi *traquenard*, est un train rompu, qui a quelque chose de l'amble. Les chevaux qui n'ont point de reins & qu'on presse sur les épaules, ou qui commencent à avoir les jambes usées & ruinées, prennent ordinairement cette *allure*. Les chevaux de charge, par exemple, qui sont obligés de faire diligence, après avoir troté pendant quelques années le fardeau sur le corps, lorsqu'ils n'ont plus assez de force pour

soutenir l'action du trot, prennent ensu une espèce de tricotement de jambes vite & suivi, qui a l'air d'un amble rompu, & qui est, à proprement parler, ce qu'on appelle *entre-pas* ou *traquenard*.

L'Aubin.

On appelle *aubin*, une *allure* dans laquelle le cheval en galopant avec les jambes de devant, trotte ou va l'amble avec le train de derrière. Cette *allure*, qui est très-vilaine, est le train des chevaux qui ont les hanches foibles & le derrière ruiné, & qui sont extrêmement fatigués à la fin d'une longue course. La plupart des chevaux de poste aubinent au lieu de galoper franchement & les poulains qui n'ont point encore assez de force dans les hanches pour chasser & accompagner le devant, & qu'on veut trop tôt presser au galop, prennent aussi cette *allure*, de même que les chevaux de chasse, lorsqu'ils ont les jambes de derrière usées.

DES ALLURES DU CHEVAL. (DUPATY).

Les *allures* du cheval ont des propriétés différentes les unes des autres, & cependant se réunissent en quelques points.

Le pas est estimé lorsqu'il est soutenu, allongé, bien cadencé, & noble.

Le soutien de cette *allure* vient de la bonne attitude du cheval, & de l'emploi de ses jambes conformément aux loix de la nature, lorsqu'aucun accident n'en dérange le bon ordre, & que la construction de l'animal est bonne. Dans le pas soutenu, la position de la tête du cheval ne varie point ; il la conserve long-temps, parce que ses forces sont ménagées.

Le pas est allongé lorsque le terrain qu'embrasse le cheval dans le déplacement de ses jambes est considérable : Il n'est allongé avec grace, & même avec sûreté pour l'animal, qu'autant que son soutien n'est pas détruit : & pour cela le compas formé par les jambes de devant ne sera point trop ouvert ; car l'animal se rappetisseroit, perdrait de sa noblesse & de son soutien : il ne gagne en longueur qu'aux dépens de son élévation.

Le pas doit de plus être cadencé, parce que chaque battue, en se faisant entendre à des distances égales, forme une suite de sons égaux. Par cette égalité on juge que les membres sont bien d'accord entre eux pour la force & pour la mobilité. Une cadence hardie est préférable à celle qui résultera d'un pied posé mollement. Tout cheval qui marche mollement dénote de la foiblesse.

L'attitude des jambes, la position du pied, la régularité des mouvements sont à observer avec un soin particulier par celui qui cherche un beau pas. A cette *allure* chaque jambe fait entendre très-distinctement sa battue, ce qui forme quatre temps.

Le trot, qui est plus vite, ne fait entendre que deux temps, si l'animal est bon & si ses membres sont d'accord. Les courts intervalles qui se trouvent

entre la posée des deux jambes diagonalement opposées, ne se font sentir qu'à l'œil : l'oreille ne sauroit les distinguer, si le cheval est soutenu & égal dans son devant & dans son derrière.

On desire que le trot soit soutenu, allongé, hardi, cadencé, & brillant.

Le soutien n'existe que par la bonne position des jambes dans leur innixion, & dans l'observation constante des loix de l'équilibre.

Le trot allongé aux dépens de son soutien, est désordonné ; & ces deux propriétés doivent se trouver réunies pour former une bonne *allure*.

Il est hardi si chaque pied dans sa battue pose avec fermeté & sans tâtonner. Dans le cas où cela arriveroit, on peut penser que l'animal craint la réaction de la part du terrain, & que le contre-coup le fait souffrir.

Le trot est cadencé quand les battues qui se font entendre consécutivement, sont également espacées.

Il est brillant lorsque les membres se déploient avec vigueur, que la battue est pressée, & que les temps sont serrés & vifs. Un trot lent & traînant, vient de la désunion & du peu d'harmonie des membres : il est défectueux.

Dans le galop à quatre temps, le mouvement des jambes est le même qu'au pas. Cette *allure* est harmonieuse & pleine de grâces. Les chevaux liants & nerveux tout-à-la-fois, & sur-tout les chevaux de race qui savent se soutenir, ont cette belle *allure* : elle n'est pas vite, mais les membres s'y déploient bien. Les quatre battues y sont également espacées ; & plus elles sont vives, plus l'air est brillant.

Le galop ordinaire est à trois temps. Les deux jambes, la gauche de devant & la droite de derrière se font entendre à-la-fois. Les mêmes conditions s'observent dans ce galop & dans le précédent, à l'exception du quatrième temps.

Dans le galop à deux temps, on n'entend que deux battues ; les deux jambes diagonalement opposées tombent ensemble. Je préférerois ce dernier air de galop, parce qu'il tient plus de la nature du saut, qu'il marque plus de liberté, d'aisance, de légèreté & de nerf dans le cheval, & qu'il paroît le plus propre à produire de la vitesse. Dans ce galop, la détente du ressort est plus vive & plus pressée : les deux jambes de derrière sont moins éloignées l'une de l'autre ; & le cheval est plus long-temps enlevé que dans les autres airs de galop, puisque les jambes partent toutes dans un espace de temps moindre que dans le galop à quatre temps.

Si le cheval, à cet air, traîne les hanches, & ne ramène pas les jambes de derrière près de la ligne du centre de gravité, son galop est décomposé ; on entend deux battues trop éloignées l'une de l'autre, & mollement frappées : l'animal est sans ame. Mais si ses jambes agissent bien, ce galop sera aride & brillant. Plus les deux battues seront ser-

rées, plus il y aura de fierté dans la marche du cheval.

Observation sur les allures.

Dans les deux *allures* les plus lentes, le pas & le trot, le cheval ne quitte pas terre de ses quatre jambes à-la-fois, & il a toujours sur le terrain une de ses jambes de derrière. Cependant un auteur célèbre prétend qu'il y a un instant où aucune jambe de derrière ne pose à terre. Cela est mal vu : car si cela étoit, il n'y auroit aucune différence du trot & du galop. Or il est constant qu'il y en a une considérable ; & c'est une fausse observation de la part de cet auteur, qui apparemment n'a vu que des chevaux sur les épaules, ou qui ne connoit pas au juste le mécanisme des actions du cheval.

Dans le galop, le cheval perd terre, il est un instant en l'air ; & la même jambe continue toujours la fonction d'appui & de ressort, tant que le cheval est uni à la même main. Le cheval commence sa progression par le pas ; il se met ensuite au trot ou au galop, selon qu'on le presse : mais il ne peut partir vivement & prestement au premier ébranlement : c'est une chose d'expérience. Celui qui est lent à rassembler ses forces, pour partir au galop, est foible ; celui qui part aisément, nettement, & sans précipitation du pas au galop, est au contraire vigoureux.

AMBLE. Train, pas, ou certaine allure d'un cheval. Il se fait lorsque les deux jambes du même côté s'étant levées & osées en même temps & ensemble, les deux autres se meuvent après, ce qui continue alternativement. C'est la première allure des poulains, quand ils ne sont pas assez forts pour trotter. Pour leur entretenir cette allure, on leur met des entraves, & on leur attache des bouchons de foin autour des jambes de derrière. Cette allure est bannie des manèges, où l'on ne veut que le pas, le trot & le galop. La raison est que sans arrêter un cheval, on peut le mettre du trot au galop ; mais on est contraint de l'arrêter pour le mettre de l'amble au galop, ce qui fait perdre du temps, & interrompt la justesse & la cadence du manège. La Haquenée est un cheval qui va l'amble. On appelle un cheval franc d'amble lorsqu'il va l'amble, quand on le mène en main seulement avec le licol. On dit aussi au pluriel, les grands ambles. On a dit *ambture* en vieux gaulois. L'amble est, selon Végèce, un petit pas de cheval fort vite, qui plaît à celui qui le monte, qui vient naturellement, & non par art. Quelques-uns appellent fausse jambe devant, un amble dans la vitesse du galop, ou les deux actions du trot & de l'amble dans la vitesse du galop. Il y a plusieurs chevaux, qui, bien qu'ils ne puissent que trotter, étant pressés au manège, vont souvent un amble confus, & quelquefois un amble parfait. Cheval franc d'amble, c'est-à-dire, qui va bien l'amble en main par le bout du licol.

Il y a différentes manières pour dresser un jeune cheval à l'amble. Quelques-uns le fatiguent à marcher

pas à pas dans des terres nouvellement labourées, ce qui l'accoutume naturellement à la démarche de l'*amble*; mais cette méthode a ses inconvénients; car on peut, en fatiguant ainsi un jeune cheval, l'affoiblir ou l'estropier.

D'autres, pour le former à ce pas, l'arrêtent tout court tandis qu'il galope, & par cette surprise lui font prendre un train mixoyen entre le galop; de sorte que, perdant ces deux allures, il faut nécessairement qu'il retombe à l'*amble*; mais on risque par-là de lui gêner la bouche ou de lui donner une encartelure, ou un nerf-fêlure.

D'autres l'y dressent en lui chargeant les pieds de fers extrêmement lourds; mais cela peut leur faire heurter & blesser les jambes de devant avec les pieds de derrière. D'autres, leur attachent au paturon, des poids de plomb; mais, outre que cette méthode peut causer les mêmes accidents que la précédente, elle peut aussi causer au cheval des foulures incurables, ou lui éraiser la couronne, &c.

D'autres, chargent le dos du cheval, de terre, de plomb, & d'autres matières pesantes; mais il est à craindre qu'on ne lui rompe les vertèbres en le surchargeant.

D'autres, tâchent de le réduire à l'*amble*, à la main, avant de le monter, en lui opposant une muraille ou une barrière & lui tenant la bride serrée, & le frappant avec une verge lorsqu'il bronche, sur les jambes de derrière & sous le ventre: mais par-là, on peut mettre un cheval en fureur, sans lui faire entendre ce que l'on veut de lui, ou le faire cabrer, ou lui faire écarter les jambes, ou lui faire prendre quelque autre mauvais tic, dont on auroit de la peine à le déshabituer.

D'autres, pour le même effet, lui mettent, aux deux pieds de derrière, des fers plats & longs qui débordent le sabot en devant, autant qu'il faut pour que le cheval, s'il prend le trot, se heurte le derrière des jambes de devant avec le bout des fers; mais il y a à craindre qu'il ne se blesse les nerfs & n'en devienne estropié pour toujours.

Quelques-uns, pour réduire un cheval à l'*amble*, lui mettent des lisières autour des jambes en forme de jarretières, & l'envoient au vert en cet état pendant deux ou trois semaines, au bout desquelles on les lui ôte: c'est ainsi que les Espagnols s'y prennent; mais on n'approuve pas cette méthode; car quoiqu'à la vérité, un cheval en cet état ne puisse pas trotter sans douleur, ses membres n'en souffriront pas moins; & si l'on parvient à le mettre à l'*amble*, son allure sera lente & aura mauvaise grace, parce qu'il aura le train de derrière trop rampant. La manière de mettre un cheval à l'*amble* par le moyen du tramail, paroît la plus naturelle & la plus sûre: mais beaucoup de ceux qui s'en tiennent à cette méthode, tombent encore en différentes fautes; quelquefois il font le tramail trop long, & alors il ne sert qu'à faire heurter les pieds du cheval confusément, les uns contre les autres;

ou ils le font trop court, & alors il ne sert qu'à lui faire tourner & lever les pieds de derrière si subitement qu'il s'en font une habitude dont on ne vient guère à bout de l'en défaire par la suite. Quelquefois aussi le tramail est mal placé, & est mis, dans la crainte qu'il ne tombe, au-dessus du genou & du sabot; en ce cas, l'animal ne peut pas pousser contre, & la jambe de devant ne peut pas forcer celle de derrière à suivre: ou si, pour éviter cet inconvénient, on fait le tramail court & droit, il comprime le gros nerf de la jambe de derrière & la partie charnue des cuisses de devant, en sorte que le cheval ne pourra plus aller qu'il ne bronche pardevant, & ne fléchisse du train de derrière.

Quant à la forme du tramail, quelques-uns le font de cuir; à quoi il y a cet inconvénient, qu'il s'allongera ou rompra; ce qui pourra empêcher le succès de l'opération. Pour un bon tramail, il faut que les côtes soient si fermes, qu'ils ne puissent pas prêter de l'épaisseur d'un cheveu; la housse mollette, & si bien arrêtée qu'elle ne puisse pas se déranger; la bande de derrière plate, & descendant assez bas.

En le dressant à la main, on lui mettra seulement un demi-tramail, pour le dresser d'abord d'un côté, ensuite on en fera autant à l'autre côté; & lorsqu'il sera l'*amble* à la main avec facilité & avec aisance, sans trébucher ni broncher, ce qui se fait d'ordinaire en deux ou trois heures, on lui mettra le tramail entier.

AMBLER, aller à l'*amble*. Il y a certains chevaux bien forts, qui *ambent* étant pressés au manège; mais le plus souvent, c'est par faiblesse naturelle ou par lassitude.

AMBLEUR. Officier de la grande & petite écurie du roi.

AMBLANT. cheval qui va l'*amble*.

AMENDÉ. Un cheval *amendé* est celui qui a pris un bon corps, qui s'est engraisé.

AMONCELER. Cheval qui *amoncele*, ou qui s'*amoncele*. Cheval qui est bien ensemble, qui est bien sous lui, qui marche sur les haanches sans se traverser. Ce terme est vieux & peu usité dans le manège.

AMPLE. Epithète qu'on donne au jarret d'un cheval. Voyez, **JARRET**.

APPELER un cheval de la langue, c'est frapper la langue contre le palais, ce qui fait un son qui ressemble à *tac*. On accoutume les chevaux à cet avertissement, en l'accompagnant d'abord de quelque autre aide, afin que, par la suite, si réveille son attention pour son exercice en entendant ce son tout seul.

APPUI. C'est le sentiment réciproque entre la main du cavalier, & la bouche du cheval, par le moyen de la bride; ou bien c'est le sentiment de l'action de la bride dans la main du cavalier. Ainsi le bon & le vrai *appui* de la main, est un soutien délicat de la bride; en sorte que le cheval retenu par la sensibilité des parties de la bouche, n'est

trop appuyer sur l'embouchure, ni battre à la main pour résister. *Appui* qui force la main, marque d'une très-méchante bouche. Cheval sans *appui*, qui n'a point d'*appui*, c'est-à-dire, qui craint l'embouchure, appréhende la main, & ne peut souffrir que le mors appuie tant soit peu sur les parties de la bride. Ce cheval a l'*appui* fin, c'est-à-dire, la bouche délicate. Il a un *appui* sourd, un *appui* qui force la main; il est sans *appui*, c'est-à-dire, qu'il obéit avec peine au cavalier, qu'il craint l'embouchure. Un cheval qui a trop d'*appui*, est celui qui s'abandonne sur le mors. La rêne de dedans du caveçon, attachée courte au pommeau, est un excellent moyen pour donner un *appui* au cheval, le rendre ferme à la main & l'assurer. Cela est encore utile pour lui assouplir les épaules, ce qui donne de l'*appui* où il en manque, & en ôte où il y en a trop.

Si on veut donner de l'*appui* à un cheval & le mettre dans sa main, il faut le galoper, & le faire souvent reculer. Le galop étendu est aussi très-propre à donner de l'*appui* à un cheval, parce qu'en galopant, il donne lieu au cavalier de le tenir dans la main. *Appui* à pleine main, c'est-à-dire, *appui* ferme, sans toutefois peser à la main & sans battre à la main. Les chevaux pour l'armée doivent avoir l'*appui* à pleine main. *Appui* au-delà de la pleine main, ou plus qu'à pleine main, c'est-à-dire, qui ne force pas la main, mais qui pèse pourtant un peu à la main. Cet *appui* est bon pour ceux, qui, faute de cuisses, se tiennent à la bride.

APPUYER des deux, c'est frapper & enfoncer les deux éperons dans le flanc du cheval. *Appuyer* vertement des deux, c'est donner le coup des deux éperons de toute sa force.

ARMER se dit d'un cheval qui veut se défendre contre le mors, & qui pour cela courbe son encolure jusqu'à appuyer les branches de la bride contre son poitrail, pour défendre ses barres & sa bouche, & ne pas obéir à l'embouchure. Quand un cheval s'*arme*, il faut le galoper fort vite, & le faire aller terre-à-terre, pour lui faire passer ses fantaisies. Il y a des chevaux qui s'*arment* contre le mors, & qui sont pourtant sensibles à la main & très-légers. Il faut donner à un cheval qui s'*arme*, une branche à genou, qui relève & lui fasse porter en beau lieu. On dit aussi qu'un cheval s'*arme* des lèvres, quand il couvre les barres avec ses lèvres, afin de rendre l'*appui* du mors plus sourd & moins sensible: ce qui est ordinaire aux chevaux qui ont les lèvres fort grosses. Pour empêcher un cheval de s'*armer* des lèvres, il lui faut donner une embouchure dont le canon, ou l'écache, soit beaucoup plus large auprès des banquetts, qu'à l'endroit de l'*appui*. On dit aussi la lèvre *arme* la barre, pour dire qu'elle la couvre.

ARRÊT. C'est la pause que le cheval fait en cheminant. Former l'*arrêt* du cheval, c'est l'arrêter sur ses hanches. Pour former l'*arrêt* du cheval, il faut, en le commençant, approcher d'abord le gras

des jambes pour l'animer, mettre le corps en arrière, lever la main de la bride sans lever le coude, ensuite étendre vigoureusement les jarrets, & appuyer sur les étriers, pour lui faire former les temps de son *arrêt* en falquant avec les hanches trois ou quatre fois. Un cheval qui ne plie point sur les hanches, qui se traverse, qui bat à la main, forme un *arrêt* de mauvaise grâce. Après avoir marqué l'*arrêt*, ce cheval a fait au bout une ou deux pesades. Former les *arrêts* d'un cheval courts & précipités, c'est le meure en danger de se ruiner les jarrets & la bouche. Après l'*arrêt* d'un cheval, il faut faire en sorte qu'il fournisse deux ou trois courbettes. Le contraire de l'*arrêt* est le partir. On disoit autrefois le parer & la parade d'un cheval, pour dire son *arrêt*. Demi-*arrêt*, c'est un *arrêt* qui n'est pas achevé, quand le cheval reprend & continue son galop, sans faire ni pesades ni courbettes. Les chevaux qui n'ont qu'autant de force qu'il leur en faut pour endurer l'*arrêt*, sont les plus propres pour le manège & pour la guerre.

DE L'ARRÊT ET DU RECULER. (LA GUÉRIÈRE).

Après avoir exercé les jeunes chevaux au trot, qui est le seul moyen de leur donner la première souplesse, dont ils ont besoin pour se disposer à l'obéissance; il faut passer à une autre leçon, qui n'est pas moins utile, puisqu'elle consiste à les préparer à se mettre sur les hanches pour les rendre agréables & légers à la main.

On appelle un cheval sur les hanches, celui qui baisse & plie les hanches sous lui, en avançant les pieds de derrière & les jarrets sous le ventre, pour se donner sur les hanches un équilibre naturel, qui contrebalance le devant, qui est la partie la plus foible: duquel équilibre naît l'agrément & la légèreté de la bouche du cheval.

Il faut remarquer qu'un cheval, en marchant, est naturellement porté à se servir de la force de ses reins, de ses hanches & de ses jarrets, pour pousser tout son corps en avant; en sorte que ses épaules & ses bras étant occupés à soutenir cette action, il se trouve nécessairement sur les épaules, & par conséquent pesant à la main.

Pour mettre un cheval sur les hanches, & lui ôter le défaut d'être sur les épaules, les hommes de cheval ont trouvé un remède dans les leçons, qui sont l'*arrêt* & le demi-*arrêt* & le reculer.

De l'Arrêt.

L'*arrêt* est l'effet que produit l'action que l'on fait en retenant avec la main de la bride la tête du cheval, & les autres parties de l'avant-main, & en chassant en même temps délicatement les hanches avec les gras de jambes; en sorte que tout le corps du cheval se soutienne dans l'équilibre, en demeurant sur ses jambes & sur ses pieds de derrière. Cette action, qui est très-utile pour rendre un che-

est léger à la main & agréable au cavalier, est bien plus difficile pour le cheval que celle de tourner, qui lui est plus naturelle.

Pour bien marquer un arrêt, le cheval doit être un peu animé auparavant, & dans le temps qu'on sent qu'il va plus vite que la cadence de son train, il faut, en le secouant délicatement des gras de jambes, mettre les épaules un peu en arrière, & tenir la bride de plus ferme en plus ferme, jusqu'à ce que l'arrêt soit formé; c'est-à-dire, jusqu'à ce que le cheval soit arrêté tout-à-fait. En mettant le corps en arrière, on doit ferrer un peu les coudes près du corps, afin d'avoir plus d'assurance dans la main de la bride: il est nécessaire aussi que le cheval se tienne droit à l'arrêt, afin que cette action se fasse sur les hanches; car, si l'une des deux jambes de derrière sort de la ligne des épaules, le cheval se traversant dans cette action, il ne peut être sur les hanches.

Les avantages qu'on tire d'un arrêt bien fait, sont de rassembler les forces d'un cheval, de lui assurer la bouche, la tête, les hanches, & de le rendre léger à la main. Mais autant les arrêts sont bons, lorsqu'ils sont faits à propos, autant ils sont pernicious lorsqu'on les fait à contre-temps. Pour savoir les placer, il faut consulter la nature du cheval; car les meilleures leçons, qui n'ont été inventées que pour perfectionner cette nature, seroient un effet contraire, si on en abusoit, en les pratiquant mal-à-propos.

À la première apparence de légèreté pour le trot, & de facilité pour tourner aux deux mains, on commence à marquer des arrêts à un cheval, mais rarement d'abord, en les retenant petit à petit & doucement; car, par un arrêt fait brusquement & tout-à-coup, comme si d'un seul temps on le planroit sur le cul, on affoiblirait les reins & les jarrets d'un cheval; on pourroit même estropier pour toujours un jeune cheval, qui n'a pas pris encore toute sa force.

Outre les jeunes chevaux, qu'il ne faut jamais presser ni arrêter trop rudement, il y en a encore d'autres avec lesquels il faut bien ménager l'arrêt, soit par défaut de construction, ou par faiblesse naturelle; ce que nous allons examiner.

1°. Comme la tête est la première partie qu'on doit ramener à l'arrêt, si le cheval a la ganache trop étroite, il soutiendra difficilement cette action: de même si l'encolure est mal faite, renversée, ce qu'on appelle *encolure de cerf*, il s'armera, & l'arrêt deviendra dur & courbé: si les pieds sont foibles ou douloureux, il fuira l'arrêt, & il sera encore plus abandonné sur le devant & sur l'appui de la bride, que si la foiblesse venoit des jambes, des épaules ou des hanches.

2°. Les chevaux longs de corsage & sensibles, sont ordinairement foibles de reins, & forment par conséquent de mauvais arrêts, par la difficulté qu'ils ont de rassembler leurs forces, pour se ramener sur les hanches, ce qui cause en eux plu-

sieurs désordres: parce que, ou ils refusent de reprendre en avant après l'arrêt, ou ils vont une espèce de traquenard ou aubin, ou bien s'ils obéissent, ils s'abandonnent sur la main, pour fuir la sujétion d'un nouvel arrêt.

3°. Les chevaux enfellés, qui ont le dos foible & enfoncé, placent avec peine leur tête à l'arrêt, parce que la force de la nuque du col dépend de celle des reins; & quand un cheval souffre quelque douleur dans ces parties, il le rémoigne par une action désagréable de la tête.

4°. Les chevaux trop sensibles, impatients & colères, sont ennemis de la moindre sujétion, par conséquent de l'arrêt, & ils ont ordinairement la bouche dure & fausse, parce que l'impatience & la fougue leur ôtent la mémoire & le sentiment de la bouche, & rend inutiles les effets de la main & des jambes.

5°. Enfin il y a des chevaux qui, quoique foibles, s'arrêtent tout court, pour éviter l'arrêt du cavalier, & comme ils appréhendent la surprise, ils ne veulent point repartir après; d'autres de même nature, forcent la main, quand ils s'aperçoivent qu'on veut les arrêter. Les uns & les autres doivent être arrêtés rarement, & quand ils ne s'y attendent pas.

L'arrêt n'est donc bon que pour les chevaux qui ont de bons reins, & assez de vigueur dans les hanches & dans les jarrets pour soutenir cette action, l'arrêt au trot doit se faire en un seul temps les pieds de derrière droits, en sorte que l'un n'avance pas plus que l'autre, & sans se traverser, ce qui fait appuyer le cheval également sur les hanches; mais au galop, dont l'action est plus étendue que celle du trot, il faut arrêter un cheval en deux ou trois temps, quand les pieds de devant ressemblent à terre, afin qu'en se relevant, il se trouve sur les hanches; & pour cela en retenant la main, on l'aide un peu des jarrets ou des gras de jambes, pour le faire sauter ou couler les hanches sous lui.

Il faut remarquer que les chevaux aveugles s'arrêtent plus facilement que les autres, par l'appréhension qu'ils ont de faire un faux pas.

Du demi-arrêt.

Le demi-arrêt est l'action que l'on fait, en retenant la main de la bride près de soi, les ongles un peu en haut sans arrêter tout-à-fait le cheval, mais seulement en retenant & soutenant le devant, lorsqu'il s'appuie sur le mors, ou bien lorsqu'on veut le ramener, ou le rassembler.

Nous avons dit ci-dessus, que l'arrêt ne convenoit qu'à un très-petit nombre de chevaux, parce qu'il s'en trouve très-peu qui aient assez de force dans les reins & dans les jarrets pour soutenir cette action; car il faut remarquer que la plus grande preuve qu'un cheval puisse donner de ses forces & de son obéissance, c'est de former un arrêt ferme & léger après une course de vitesse, ce qui est rare à trouver, parce que pour passer si vite d'une

extrémité à l'autre, il faut qu'il ait la bouche & les hanches excellentes, & comme ces *arrêts* violens peuvent gêner & rebuter un cheval, on ne les pratique que pour l'éprouver.

Il n'en est pas de même du *demi-arrêt*, dans lequel on tient un cheval seulement un peu plus sujet de la main, sans l'arrêter tout-à-fait. Cette action ne donne pas tant d'appréhension au cheval, & lui assure la tête & les hanches avec moins de sujétion que l'*arrêt*; c'est pour cela qu'il est beaucoup plus utile, pour lui faire la bouche & le rendre plus léger. On peut le répéter souvent sans rompre l'allure du cheval; & comme par cette aide, on lui ramène & on lui soutient le devant, on l'oblige par conséquent en même-temps de baisser les hanches, qui est ce qu'on demande.

Le *demi-arrêt* convient donc à toutes sortes de chevaux; mais il y en a de certaines natures sur lesquelles il faut le ménager. Quand, par exemple, un cheval se retient de lui-même, on ne lui marque des *demi-arrêts* que lorsqu'on veut lui donner de l'appui; & de peur qu'il ne s'arrête tout-à-fait à ce mouvement, on le secourt des jarrets, des gras de jambes, & quelquefois même des éperons, suivant qu'il se retient plus ou moins: mais s'il s'appuie trop sur la main, les *demi-arrêts* doivent être plus fréquens, & marqués seulement de la main de la bride, sans aucune aide des jarrets ni des jambes; il faut au contraire lâcher les cuisses, autrement il s'abandonneroit davantage sur le devant.

Lorsqu'en marquant un *arrêt* ou un *demi-arrêt*, le cheval continue de s'appuyer sur le mors, de tirer à la main, & quelquefois même de la forcer en allant en avant malgré le cavalier; il faut alors, après l'avoir arrêté, le reculer pour le châtier de cette défobéissance.

Du Reculer.

La situation de la main de la bride pour reculer un cheval, est la même que celle de l'*arrêt*, en sorte que pour accourcir un cheval à reculer facilement, il faut, après l'avoir arrêté, retenir la bride, les ongles en haut, comme si on vouloit marquer un nouvel *arrêt*; & lorsqu'il obéit, c'est-à-dire, qu'il recule un ou deux pas, il faut lui rendre la main, afin que les esprits qui causent le sentiment, reviennent sur les barres; autrement on endormiroit & on rendroit insensible cette partie, & le cheval au lieu d'obéir & de reculer, forceroit la main, ou feroit une pointe.

Quoique le reculer soit un châtement pour un cheval qui n'obéit pas bien à l'*arrêt*, c'est encore un moyen pour le disposer à se mettre sur les hanches, pour lui ajuster les pieds de derrière, lui assurer la tête, & le rendre léger à la main.

Lorsqu'un cheval recule, une de ses jambes de derrière est toujours sous le ventre, il pousse la croupe en arrière, & il est dans chaque mouvement, tantôt sur une hanche, tantôt sur l'autre;

mais il ne peut bien faire cette action, & on ne doit la lui demander, que lorsqu'il commence à s'affouplir & à obéir à l'*arrêt*; parce que les épaules étant libres, on a plus de facilité, pour tirer le devant à soi, que si elles étoient engourdies; & comme cette leçon fait de la douleur aux reins & aux jarrets, il faut dans les commencemens en user modérément.

Quand un cheval s'obstine à ne vouloir point reculer, ce qui arrive à presque tous les chevaux, qui n'ont point encore pratiqué cette leçon, un homme à pied lui donne légèrement de la pointe de la gaine sur les genoux & sur les boulets, qui sont les deux jointures de la jambe, pour la lui faire plier, & dans le même temps le cavalier tire à soi la main de la bride, & sitôt qu'il obéit un seul pas en arrière, il faut le flatter & le caresser, pour lui faire connoître que c'est ce qu'on lui demande. Après avoir fait reculer quelques pas un cheval difficile, & l'avoir flatté, on doit ensuite le tenir un peu sujet de la main, comme si on vouloit le reculer de nouveau, & lorsqu'on sent qu'il baisse les hanches pour se préparer à reculer, il faut l'arrêter & le flatter pour cette action, par laquelle il témoigne qu'il reculera bientôt au gré du cavalier.

Pour reculer un cheval dans les règles, il faut à chaque pas qu'il fait en arrière le tenir prêt à reprendre en avant; c'est un grand défaut que de reculer trop vite; le cheval, précipitant ainsi ses forces en arrière, pourroit s'acculer, & même faire une pointe en danger de se renverser s'il a les reins foibles. Il faut aussi qu'il recule droit, sans se traverser, afin de plier les deux hanches également sous lui en reculant.

Lorsqu'un cheval commence à reculer facilement, la meilleure leçon qu'on puisse lui donner pour le rendre léger à la main, c'est de ne reculer que les épaules, c'est-à-dire ramener doucement le devant à soi, comme si on vouloit le reculer; & lorsqu'on sent qu'il va reculer, il faut lui rendre la main, & remarquer un ou deux pas en avant.

Après avoir arrêté ou reculé un cheval, il faut lui tirer doucement la tête en dedans, pour faire jouer le mors dans la bouche, ce qui fait plaisir au cheval à se plier du côté où il va. Cette leçon le prépare aussi à celle de l'épaule en dedans.

DE L'ARRÊT ET DU RECULER. (DUPATY).

Arrêter un cheval, c'est interdire toute action à ses membres lorsqu'ils sont en mouvement. Le reculer, c'est le faire cheminer en arrière. La première de ces actions conduit à la seconde.

Pour arrêter un cheval, il suffit à l'homme d'assurer sa main, & de laisser ses jambes calmes & moelleuses, en sorte qu'elles ne fassent que contenir les hanches dans leur situation. En augmentant l'effet de la main, & la douleur que le mors opère sur les barres, on l'oblige à reculer. Voici le mécanisme de ces deux actions de l'animal.

Si on se souvient de ce que nous avons dit sur la démarche du cheval, & sur les ressorts qui poussent tout en avant, on comprendra que l'arrêt du cheval est formé par une compression très-forte de ses ressorts, & par l'impossibilité où il est de vaincre la résistance que le mors lui oppose. Dans ce cas, pour éviter la douleur, il reste en place, bien disposé, si l'arrêt est fait avec art & dans le moment où tout étoit en bonne situation. Au premier avertissement de la main, le cheval diminue la promptitude de ses mouvements, & se grandit; peu à peu il enlève le devant, & rejette son poids sur le derrière, jusqu'à ce que ce poids y étant parvenu, le cheval l'y laisse, & se trouve obligé d'arrêter.

Mais si la pression du mors est trop forte, ou si elle continue, pour l'éviter, le cheval plie les jarrets en poussant sa croupe hors la ligne d'innexion qu'il doit avoir sur ses jambes de derrière. Ses os sortent de la disposition où ils sont en force; & pour regagner leur aplomb, une des jambes chemine en arrière, tandis que l'autre reste chargée de la masse pour la rejeter & marcher à son tour: ainsi s'exécute le reculer. Leçon fatigante, mais nécessaire pour l'usage du cheval, & utile pour le dresser.

L'arrêt & le reculer ne sont bien exécutés qu'autant que le cheval travaille d'aplomb. Il est difficile d'y parvenir.

Les jeunes chevaux qui ne sont pas encore formés, les chevaux roides & peu maîtres de leurs mouvements, les chevaux douloureux dans les épaules ou dans les jarrets, ceux qui ont les reins longs ou foibles, arrêtent mal, & reculent avec plus de peine. Cependant tous le font, ou doivent le faire. Mais je crois qu'on réussiroit beaucoup mieux, si on ne se hâtoit pas, & si on donnoit le temps au cheval de s'affouplir & de se fortifier. A mesure que les épaules se gagnent & que l'équilibre se forme, on sent croître les dispositions du cheval. On fera donc bien de différer de donner cette leçon; elle exige des précautions.

Quelquefois l'animal se précipite en reculant: ses jarrets, trop foibles ou trop douloureux pour supporter le poids de la masse, cèdent sous sa pesanteur, jusqu'à ce que par un effort considérable le cheval fasse une pointe, & même soit prêt à se renverser. Dès qu'on sentira le danger, on le prévendra en rendant la main, en sorte qu'on diminue le trop grand poids de devant sur le derrière. Alors les jambes de devant en soutiendront une partie, & ménageront le derrière; car il est essentiel de ne pas donner d'humeur au cheval dans un tel travail.

Il arrive quelquefois que pour éviter de reculer, il laisse toute sa masse poser sur le devant, & qu'il aime mieux souffrir la pression du mors, que d'enlever les épaules & de se porter sur les hanches. Dans ce cas il est expédient de gagner le devant
Equitation, Escrime & Danse.

& d'essayer peu à peu à placer le cheval. Si les épaules sont libres, il cédera bientôt.

Il n'y a rien de plus avantageux que le reculer; pour accoutumer le cheval à plier & à fléchir les articulations de l'arrière-main, souvent roides & engourdis. Les chevaux bas du devant ont bien de la peine à reculer, & deviennent dangereux s'ils se précipitent: ce n'est que par des efforts qu'ils baissent les hanches; & souvent le devant s'enlève trop vite.

On pratique, en reculant, plusieurs leçons très-bonnes, lorsqu'une fois on a amené le cheval à reculer droit & sagement. Celle de reculer en rond est très-utile pour gagner les hanches. Après avoir reculé droit, on range les hanches d'un côté ou d'un autre en faisant dominer une des jambes de l'homme plus que l'autre. Tout ce qui tend à augmenter l'obéissance du cheval peut être mis en usage avec fruit: mais, dans cette leçon, on ne sauroit apporter trop de discrétion.

Certains chevaux forcent la main à l'arrêt & au reculer: ils s'emporent même. Cela vient ou du peu d'effet du mors, ou de la foiblesse & de la roideur des membres, ou de quelque défaut dans le travail de l'écuyer. Il doit remédier aux vices qui nuisent à son travail, & prendre garde à sa position.

Si l'homme, en se roidissant & prenant de la force, donne de la chasse à son cheval, l'animal, déterminé en avant par des aides fortes qui l'obligent de s'y porter, se trouvera nécessité de forcer la main. Leçon pernicieuse qui retarde les progrès de l'école, & gâche les organes de la bouche. C'est donc l'affaire d'un habile homme, que d'apprendre à reculer à un cheval.

Autrefois, s'il faut en juger par les anciennes gravures, le cheval en arrêtant ou en reculant baissoit tellement la croupe, que les jarrets touchoient presque à terre: c'étoit un grand vice qui mettoit l'animal hors de son aplomb, & ruinoit ses ressorts. Il est bien plus avantageux de le maintenir dans son aplomb; il fera toujours prêt à repartir en avant, & disponible à volonté.

Je n'ai rien dit ici du demi-arrêt, parce qu'il est tellement employé dans toute l'équitation, qu'on ne peut en faire une leçon particulière.

DE L'ARRÊT. (THIROUX).

Voilà comme des éléments dictés d'après la conformation de l'homme, & puisés dans la construction du cheval, placent séparément ces deux individus avec tant d'avantages, que leur réunion n'a rien de pénible, soit que le cavalier exige du cheval, soit que le cheval réponde aux indications du cavalier. Ce dernier, précédemment instruit de la méthode qui sert à mettre un cheval au pas, fait actuellement le porter à droite & à gauche, mais il ignore la manière de l'arrêter.

Ce que c'est que l'Arrêt.

L'arrêt provient d'une privation graduée de li-

E

berté dans l'avant-main, suivie de la discontinuation motivée du mouvement, que l'arrière-main communique au centre.

Comment on marque l'arrêt.

Vent-on arrêter son cheval, il faut assurer les jambes tombantes également, afin de fixer la colonne de derrière assez près du centre pour qu'il puisse soutenir le reflux de la colonne de devant, qu'on ramène alors sur le point milieu, en portant le haut du corps en arrière, & non-seulement en retenant la main, le dessus du poignet bombé, ainsi que l'avant-bras soutenu, comme il est enseigné pour le demi-arrêt, qui doit annoncer toutes les évolutions du cheval, mais en la rapprochant encore un peu du ventre. Aussi-tôt les forces réunies de la main & des jambes égales du cavalier rapportent en même raison les deux colonnes vertébrales au centre, & le cheval, qui reçoit une combinaison absolument semblable à celle, du rassembler, se remet dans l'état où il étoit un instant avant que d'entrer en action. Dès qu'on sent le cheval totalement en place, on diminue par degré les puissances de la main & des jambes; mais il faut avoir attention que l'une ne doit pas abandonner le cheval avant l'autre. Autrement, si le relâchement de la main prévient celui des jambes, la colonne de devant mise en liberté, pendant que la pression des jambes commande encore la colonne de derrière, force le cheval à renouveler le port en avant. Par la raison contraire, si les jambes du cavalier sont les premières à quitter prise, la colonne de devant empiète sur la colonne de derrière inconsidérément abandonnée, & le cheval recule.

Le Reculer.

On a lu dans l'analyse des mouvements du cheval que l'une des trois combinaisons qui lui sont naturelles s'appelle le reculer. Comme on lit ensuite, dans la description du pas, que le cheval qui marche enlève & pose transversalement ses quatre jambes les unes après les autres, en commençant toujours par une jambe de devant; on a droit d'en conclure que le cheval qui recule, en suivant dans la position & l'arrangement de ses jambes le même ordre transversal qui préside à la formation du pas, doit constamment entamer cette évolution rétrogradée par une jambe de derrière.

Ce que c'est que le Reculer.

Dès lors l'action du reculer peut se nommer le pas en arrière, puisque le cheval éloigne d'abord de son centre une jambe de derrière, qu'il remplace à l'instant par la jambe de devant opposée, à laquelle il fait succéder l'autre jambe de derrière, qui tire après elle l'autre jambe de devant. De manière que si le cheval entame le pas en arrière par la jambe 3, c'est la jambe 2 qu'il rapproche de son centre, après quoi la jambe 4 va rejoind-

re la voisine la jambe 3, & la jambe 1 vient clore le premier pas du reculer.

Comment on recule un Cheval.

Ceux qui seront frappés de l'opposition parfaite qui existe entre le marcher & le reculer, trouveront facilement les moyens propres à cette dernière évolution, à moins qu'ils n'aient tout-à-fait oublié la méthode donnée pour ébranler un cheval au pas. Mais, pour peu qu'ils se ressouvissent qu'après avoir réuni les deux colonnes au centre, c'est en rendant la main & pressant dans les jambes égales, que l'extension de la colonne de devant, aidée de la rétrogradation de celle de derrière, décide le cheval à former le premier pas en avant, lorsqu'ils voudront faire reculer un cheval, dûment rassemblé, ils n'hésiteront pas à diminuer la pression des jambes, & à doubler la tenue de la main, afin que ce soit actuellement la colonne de derrière qui s'étende du point milieu à son extrémité, tandis que la colonne de devant se replie, au contraire, de son extrémité sur le point milieu. En conséquence, du moment où on juge le cheval suffisamment rassemblé, soit qu'il doive cette heureuse disposition à l'arrêt, soit que le cavalier la lui fasse prendre à dessein d'exiger le reculer, on écarte également les deux jambes: alors le cheval laisse échapper sa colonne de derrière, qui emmène nécessairement avec elle une des deux jambes qu'elle dirige. Il faut attendre patiemment que le bipède de derrière se soit ébranlé, avant que d'essayer à reculer le bipède de devant. Mais à peine le cheval a-t-il cédé, qu'on ne peut trop se hâter de faire reculer la colonne de devant sur le centre, en ajoutant aux temps du haut du corps, de la main, du poignet & de l'avant-bras indiqués à l'arrêt, celui de remonter le long du corps les quatre doigts ramenés à-la-fois au ventre. Les forces repoussantes, qui partent aussitôt de l'avant-main, ont d'autant plus de prise sur le point central, que l'éloignement d'une jambe de derrière le prive d'une de ses étaies. Aussi le cheval, qui apporte sous lui la jambe de devant qu'il doit mouvoir transversalement après l'écart de la première jambe de derrière, chasse-t-il promptement l'autre jambe de derrière, dont celle de devant oblique finit le premier pas du reculer.

Lorsqu'on n'a plus la volonté, ou qu'on n'est plus dans la nécessité de reculer, il faut rendre la main & rapprocher les jambes, qui doivent se resserrer avec la même égalité qu'elles se sont écartées. Au moyen de cette double opération, qu'on fait être contraire à celle du reculer, le cheval renouvelle l'action du marcher. L'élève lui laisse exécuter quelques pas de suite, qu'il termine par un second temps d'arrêt, d'après lequel il se prépare à descendre de cheval.

Du demi-Arrêt

Avant la formation du premier pas il est néces-

faire de préparer le cheval à l'exécuter. On n'a sûrement pas oublié que le résultat des opérations combinées de la main & des jambes produit l'action du rassembler. On doit encore se ressouvenir que cette action démontrée tend à réunir les forces vertébrales à leur centre, pour qu'elles puissent de-là se distribuer conformément aux desirs du cavalier. La même nécessité subsiste, ainsi que je l'annonce à l'article du rassembler, chaque fois qu'il est question d'exiger un nouveau mouvement, avec cette différence que, pour faire sortir le cheval de l'état d'inaction totale, il faut rassembler les deux colonnes ensemble ; au lieu que, pour réunir le cheval mis en action, on n'est plus obligé qu'à ramener la seule colonne de devant, puisqu'au moyen de la pression motivée des jambes égales, le cavalier a soin d'alimenter le centre du cheval par l'apport fréquent de la colonne de derrière. C'est cette dernière opération qui prend au manège le nom de *demi-arrêt*.

Ce que c'est que le demi-Arrêt.

On distingue le *demi-arrêt* à son effet, au temps où il s'exécute, & à sa propriété. Premièrement, à son effet, en ce que le *demi-arrêt* n'a de prise que sur la colonne de devant. Secondement, au temps où il s'exécute, parce que le *demi-arrêt* ne peut avoir lieu que pendant l'action du cheval. Troisièmement, à sa propriété, qui est de rendre égale la marche des deux bipèdes, puisque l'ondulation de la colonne de devant, ralentie pour s'exhausser, élève indispensablement l'avant-main au dessus du centre, en sorte que l'arrière-main n'a plus la faculté de chasser les jambes 3 & 4, que relativement à l'extension de celles 1 & 2.

Comment on marque un demi-Arrêt.

Bien convaincu de l'utilité du *demi-arrêt*, toutes les fois qu'on en veut faire usage il faut retenir la main de la bride, non pas autant que pour rassembler le cheval, mais un peu plus que lorsqu'il enjame le premier pas. On parvient donc au *demi-arrêt*, en modifiant tous les procédés qui donnent le rassembler, c'est-à-dire, en portant modérément le haut du corps en arrière, en relevant légèrement l'avant-bras, mais toujours en bombant le dessus du poignet, afin que la main, conservée au niveau du coude, communique aux rênes une tension réciproque. Si on omettoit d'enlever l'avant-bras, & sur-tout de bomber le dessus du poignet, la main retenue ne produiroit d'effet que sur la rêne gauche, par la raison contraire à celle donnée précédemment dans la section où on apprend l'art de mettre un cheval au pas. On ne sauroit s'accourcir de trop bonne heure à tenir la main directe au coude, soit qu'on la lève, soit qu'on la baisse, d'autant que la seule difficulté consiste à faire jouer le dessus du poignet, qu'il faut creuser pour rendre la main, & bomber pour la reprendre. Avec une attention aussi légère, on est sûr

que l'avant-bras suit tous les mouvements de la main, en sorte que, sans quitter sa première position, elle augmente ou diminue la valeur des rênes qui, conservant entre elles la plus grande égalité, se tendent & se relâchent toujours en même raison.

Pour empêcher que la contrainte apportée dans le bipède de devant n'annule la marche de celui de derrière, & qu'au lieu de répondre seulement au *demi-arrêt*, le cheval gêné dans sa colonne de devant, & trop en liberté dans celle de derrière, ne marque un *arrêt* total, le cavalier doit avoir soin d'augmenter, par degrés, la pression de ses jambes égales ; de manière que leur puissance prime toujours la valeur des rênes. On n'éprouve aucune peine à suivre ce dernier conseil, lorsqu'on commence par jeter le haut du corps en arrière ; car alors, la ceinture & les hanches, nécessairement avancées, donnent l'aisance de reculer les cuisses, conséquemment la facilité d'étendre les jambes, qui, comme je l'ai dit plus haut, aidées du pli des genoux, vont autant loin des fangles qu'elles le peuvent, chercher la colonne de derrière pour en ramener au centre l'ondulation rétrogradée,

Si l'élève approfondit la méthode qu'on vient de lui présenter pour marquer un *demi-arrêt*, il aperçoit dans son résultat une façon de réunir le cheval au centre, bien différente de celle offerte par le produit du rassembler. En effet, le cheval rassembler n'est d'aplomb sur ses quatre jambes qu'en vertu de l'égalité parfaite que le cavalier observe dans la puissance de sa main & la pression de ses jambes égales : aussi les deux colonnes vertébrales restent-elles vers le centre, dans un degré de force & de vitesse tellement proportionné, qu'arrivées ensemble, elles se font mutuellement ressentir une espèce de contre-coup, d'où le cheval reçoit l'élasticité qui le fait obéir avec autant de promptitude que de sûreté. Mais, au *demi-arrêt*, la réunion des deux colonnes s'opère avec une disproportion frappante. Pour mieux dire, il n'y a que la colonne de derrière, soumise à la double pression des jambes du cavalier, qui se replie réellement sur le centre, tandis que l'ondulation de la colonne de devant n'est que retardée dans sa marche par la résistance motivée de la main. D'après cette disposition intérieure de l'animal, on ne doit plus être étonné de voir, au *demi-arrêt*, le bipède de derrière absolument avancé dessous le centre, soutenir, presque à lui seul, toute la masse, pendant que le bipède de devant, placé comme sur un pivot élastique, redonne au cheval, mis en force, la possibilité de se prêter aux nouvelles combinaisons qu'il plaît à son cavalier de lui indiquer.

ARRIERE, MAIN. Nom qu'on donne à tout le train de derrière d'un cheval.

ARRONDIR. Cette expression est pour toutes sortes de manèges qui se font en rond. C'est dresser un cheval à manier en rond, soit au trot ou au galop, soit dans un grand ou petit rond, lui faire porter les épaules & les hanches uniment & roun-

dement, sans qu'il se traverse & se jette de côté. Pour mieux arrondir un cheval, on se fert d'une longe que l'on tient dans le centre, jusqu'à ce qu'il ait formé l'habitude de s'arrondir, & de ne pas faire des pointes. On ne doit jamais changer de main en travaillant sur les voltes, que ce ne soit en portant le cheval en avant & en l'arrondissant.

ASSEOIR. Faire *asseoir* un cheval sur les hanches, c'est les lui faire plier, lorsqu'on le galope, qu'on le fait manier, ou qu'on l'arrête.

ASSIETTE. Faire prendre à un cavalier une bonne *assiette*, c'est le mettre en une disposition convenable sur la selle. On dit qu'un cavalier ne perd point l'*assiette*, pour dire qu'il est ferme sur les étriers. L'*assiette* est de si grande conséquence, que c'est la seule chose qui fait bien aller un cheval.

ASSOUPPLIR. Rendre souple un cheval; lui faire plier le col, les épaules, les côtés & autres parties du corps à force de le manier, de le faire trotter & galopper. Cheval assoupli, ou rendu souple. La rêne du dedans du caveçon, attachée courte au pomeau, est très-utile pour *assouplir* les épaules au cheval. Il faut aider de la rêne du dehors pour *assouplir* les épaules. On dit: ce pli assouplit extraordinairement le col à ce cheval. *Assouplir* & rendre léger est le fondement de toutes choses au manège. Quand un cheval a le col & les épaules roides & n'a point de mouvement à la jambe, il faut essayer de l'*assouplir* avec un caveçon à la Newcastle, le trotter & le galopper en telle sorte, qu'on le mette souvent du trot au galop.

ASSUJETTIR la croupe du cheval, & lui élargir le devant. Avec la rêne de dedans & la jambe de dehors, on assujettit la croupe; & en mettant la jambe intérieure de derrière à l'extrémité de derrière on étrecit le cheval, & on l'élargit par devant.

ASSURER la bouche d'un cheval, c'est accoutumer un cheval à souffrir le mors. Bouche assurée ou accoutumée au mors.

ASSURÉ des pieds. Les mulets sont si assurés des pieds, qu'ils font la meilleure monture qu'on puisse avoir dans les chemins pierreux & raboteux.

ATTAQUER un cheval, c'est le piquer vigoureusement avec les éperons.

ATTEINTE. C'est un terme de course de bague: il se dit quand on a seulement touché la bague, au lieu d'y avoir mis dedans pour l'emporter.

AVANT, en *avant*. Cheval beau de la main en *avant*, est celui qui a la tête & l'encolure plus belle que le derrière.

AVANTAGE. Être monté à son avantage. c'est être monté sur un bon ou sur un grand cheval. Monter avec *avantage*, ou prendre de l'*avantage* pour monter à cheval, c'est se servir de quelque chose sur laquelle on monte avant de mettre le pied à l'étrier. Les femmes, & les vieillards, ou gens infirmes se

servent assez ordinairement d'*avantage* pour monter à cheval.

AVANT-MAIN. C'est le devant du cheval, la tête, le col, les épaules. L'*avant-main* délié & mince n'est pas toujours une marque de légèreté. Dans les sauts, croupades, balotades, & cabrioles, c'est de la rêne de dehors qu'il faut aider le cheval, parce qu'il a l'*avant-main* ferré & la croupe en liberté. Au terre-à-terre, il faut aider de la rêne de dedans de la bride, parce qu'alors la croupe est ferrée, & l'*avant-main* au large.

AUBIN. Train de cheval qui tient de l'amble & du galop. Un cheval qui va l'*aubin* est peu estimé.

AVERTI. Pas *averti*, pas écouté, est un pas réglé, soutenu, un pas d'école. On disoit autrefois un racolt, dans le même sens.

AVERTIR un cheval, c'est le réveiller au moyen de quelques aides, lorsqu'il se néglige dans son exercice.

B.

BADINANT. Cheval qu'on mène après un carrosse attelé de six chevaux pour le mettre à la place de quelqu'un des autres qui pourroit devenir hors d'état de servir. On l'appelle aussi le *volontaire*.

BAGUE. V. COURSE.

BALANCER la croupe au pas ou au trot se dit du cheval dont la troupe dandine: ces allures sont une marque de foiblesse de reins.

BALOTADE. C'est un saut qu'on fait faire à un cheval entre deux piliers, ou par le droit, avec justesse, soutenu de la main, & aidé du gras des jambes, en sorte qu'ayant les quatre pieds en l'air, il ne montre que les fers des pieds de derrière sans détacher la ruade & s'éparer. A la cabriole, il rue ou noue l'aiguillette; à la croupade, il retire les pieds de derrière sous lui, au lieu de montrer ses fers, comme il fait en maniant à *balotade*. C'est ce qui fait leur différence. Quand un cheval est lassé d'aller à cabrioles, & que son grand feu est passé, il se met de lui-même à *balotades*, puis à croupades, à moins que le poinçon bien appuyé ne lui fasse nouer l'aiguillette, & continuer l'air des cabrioles. Faire la croix à *balotades*, c'est faire ces sortes d'airs ou de sauts d'une haleine, en avant, en arrière & sur les côtés, comme une figure de croix. La *balotade* est un saut où le cheval semble vouloir ruer, mais il ne le fait pas pourtant; ce n'est qu'une demi-ruade, faisant seulement voir les fers des jambes de derrière, comme s'il avoit envie de ruer. V. AIRS.

BASSE, ou **CAEADE.** Pente douce d'une colline; sur laquelle on accoutume le cheval à courir au galop, pour lui apprendre à plier les jambes.

BATTRE à plusieurs sens dans le manège, où l'on dit: qu'un cheval bat à la main, ou bégaie, pour marquer un cheval qui n'a pas la tête ferme, qui lève le nez, qui braule & secoue la tête à tout moment en secouant la bride. Les chevaux Turcs

& les **Cravates** son- sujets à *battre* à la main. Un cheval bat à la main, parce qu'ayant les barres trop tranchantes, il ne peut souffrir la sujétion du mors, quelque doux qu'il soit. Pour lui ôter l'envie de *battre* à la main, & lui affermir la tête, il n'y a qu'à mettre sous sa muserole une petite bande de fer, plate & tournée en arc, qui réponde à une martingale. Cet expédient, au reste, ne fait que suspendre l'habitude; car la martingale étant ôtée, le cheval retombe dans son vice. On dit aussi qu'un cheval bat la poudre ou la poussière, lorsqu'il trépigne, qu'il fait un pas trop court & qu'il avance peu; ce qui se dit de tous ses temps & mouvements. Un cheval bat la poudre au terre-à-terre, lorsqu'il n'embrasse pas assez de terrain avec les épaules, & qu'il fait tous ses temps trop courts, comme s'il les faisoit en une place. Il bat la poudre aux courbettes, lorsqu'il les hâte trop & les fait trop basses. Il bat la poudre au pas, lorsqu'il va un pas trop court, & qu'il avance peu, soit qu'il aille au pas par le droit, ou sur un rond, ou qu'il passe.

BEAU-LIEU. Un cheval qui porte en *beau-lieu*, est celui qui porte bien sa tête.

BEAU PARTIR DE LA MAIN. Un cheval qui part bien de la main, est celui qui échappe & part de la main facilement & avec vigueur, suit une ligne droite, sans s'en écarter ou se traverser, depuis son partir jusqu'à son arrêt.

BÉGAYER se dit d'un cheval qui bat à la main, lève le nez, branle la tête & secoue la bride. Voyez **BATTE A LA MAIN.**

BERCER se dit d'un cheval qui se laisse aller nonchalamment d'un côté & d'un autre au pas & au trot, imitant, pour ainsi dire, le mouvement qu'on fait faire au berceau pour endormir un enfant. Ce dandinement marque très-souvent un cheval mou & sans force.

BIAIS. Aller en *biais*, c'est-à-dire, les épaules avant la croupe. Faire aller un cheval en *biais*. La leçon du *biais* au passager. Si les épaules sont avant la croupe, le cheval est en *biais*, & il a la croupe un peu en dehors. Mettre le cheval en *biais*, tantôt en une main, & puis le pousser en avant; tantôt à l'autre, & puis le pousser de même en avant, & réitérer cela de main en main & en avant, lui fait obéir la main & le talon, & est une excellente leçon; mais d'autant qu'il est mis en *biais*, il faut que les parties de devant aillent toujours avant celles de derrière. La manière de faire aller un cheval en *biais*, de faire faire au cheval des courbettes en *biais*, de le mettre au pas en *biais* & en courbettes en *biais*, est fort détaillée dans Newcastle. Pour aller en *biais*, il faut à toutes mains aider aussi le cheval de la rêne de dehors, & soutenir, c'est-à-dire, le tenir ferme, sans lui donner aucun temps; car le cheval le prend mieux qu'on ne peut le lui donner. Il faut aussi l'aider de la jambe de dehors; c'est-à-dire, qu'il faut que la rêne & la jambe soient d'un même côté & toujours en dehors.

BIEN MIS, c'est la même chose que bien dressé, c'est-à-dire, *bien mis* dans la main & dans les talons.

BILLARDER. C'est lorsqu'un cheval en marchant jette ses jambes de devant en dehors.

BOÎTEUX de l'oreille ou de la bride, est le cheval qui, par ses mouvements de tête, marque tous les pas qu'il fait en boitant, soit au pas ou au trot. Tous les chevaux *boiteux* ne marquent pas ces temps en boitant.

BOUCHE. Le consentement & l'obéissance du cheval viennent en partie de la sensibilité de sa *bouche*, par la peur qu'il a que le mors ne la lui blesse; & en partie de la disposition naturelle de ses membres, & de son inclination à obéir. En tirant le cheval en arrière, on juge, en quelque façon, de son obéissance & de la délicatesse de sa *bouche*. On dit, *bouche fine*, tendre, légère, loyale, quand le cheval s'arrête, pour peu que le cavalier se jette en arrière, & qu'il lève la main, sans attendre même qu'il tire la bride. Une *bouche fraîche* & écumante est une très-bonne marque. Une *bouche* chatouilleuse, c'est-à-dire, qu'il craint trop le mors. Pour assurer une *bouche* chatouilleuse, quelques-uns se servent d'un canon à trompe. Les bonnes leçons sont pour cela les meilleurs remèdes, sans elles le canon fera peu d'effet. Pour conserver la *bouche* d'un cheval, il ne faut pas trop le gourmander. Une *bouche* fautive est celle qui n'a aucune sensibilité, quoique ses parties soient bien formées. Une *bouche* forte, ruinée & désespérée, se dit des chevaux qui n'obéissent point, qui s'emportent. Une *bouche* assurée est celle qui ne bat, qui ne pèse jamais à la main. On appelle un cheval sans *bouche*, celui qui n'obéit point au cavalier. *Bouche* à pleine main, est celle qui a l'appui assuré, & qui souffre qu'on tourne la main sans se cabrer, ni peser sur le mors, qui peut même souffrir une ébrillade sans s'ébranler, & se défendre, & cela sans avoir la délicatesse & le sentiment fin des *bouches* excellentes. Il faut choisir pour l'armée un cheval qui ait la *bouche* à pleine main, autrement il seroit en danger de se cabrer, si un autre cheval le venoit choquer dans la mêlée. *Bouche* au-delà de pleine main, ou plus qu'à pleine main, est celle d'un cheval qui a de la peine à obéir. Le caveçon doit être fort ferré, & bien doublé d'un cuir double pour le moins, de peur qu'il ne blesse le cheval; car bien que ce soit un vieux proverbe, que nez saigneux fait une bonne *bouche*, il est constant que si on ne lui fait point mal au nez, la *bouche* n'en sera que meilleure.

BOUCHE ÉGARÉE, est celle d'un cheval qui suit avec opiniâtreté la sujétion du mors, qui a perdu la sensibilité des barres & bat à la main. Les imperfections de la *bouche* des chevaux, sont lorsque le cheval tire en haut & suce la langue; qu'il la met par-dessus le mors; qu'il la double autour du mors; qu'il la laisse pendre hors de la *bouche*, soit tout droit en avant, soit de l'un des deux côtés. Le

cheval ne reçoit aucun préjudice de ces vices, auxquels il n'y a d'ailleurs point de remède.

BOULETÉ. Cheval dont le boulet est hors de sa situation naturelle, & s'est jetté trop en avant. Un cheval devient *bouleté* par excès de travail, ou lorsqu'il est court jointé.

BOULEUX se dit d'un cheval de médiocre taille, qui n'a ni noblesse, ni grace, ni légèreté dans l'allure, & qui est étouffé.

BOUT. On dit qu'un cheval n'a point de *bout*, lorsqu'il recommence souvent des exercices violents & de longueur sans en être fatigué, & avec la même vigueur. Un cheval à *bout* est un cheval ourlé de fatigue.

BOUTÉ. Un cheval *bouté* est un cheval qui a les jambes droites depuis le genou jusqu'à la couronne : ce qui arrive souvent aux chevaux court jointés. Cheval long jointé, est le contraire de *bouté*.

BOUTOIR. Nom qu'on donne à un instrument d'acier tranchant, avec lequel on pare le pied du cheval; ainsi parer, c'est couper la corne avec le *boutoir*. Cet instrument est large de quatre doigts, & recourbé vers le manche.

BOUTON de la bride. Mettre un cheval sous le *bouton*, c'est raccourcir & tendre les rênes par le moyen du *bouton* de la bride, qu'on fait descendre jusque sur le crin. On se sert quelquefois de cette manière quand on dresse les chevaux d'arquebuse pour les arrêter plus facilement & plus vite.

BOYAU. Un cheval qui a beaucoup de *boyau*, c'est lorsqu'il a beaucoup de flanc, beaucoup de corps, qu'il a les côtes longues, & qu'elles ne sont ni plates, ni serrées. Cheval étroit de *boyau*, est celui qui n'a point de corps, qui a les côtes resserrées ou courtes, & le flanc retroussé, ce qui lui rend le corps efflanqué comme celui d'un levrier. C'est ce qu'on appelle un cheval *estrac*, qui est ordinairement délicat & peu propre au travail, à moins qu'il ne soit grand mangeur. On rebute surtout les chevaux de carrosse qui n'ont point de corps, qui sont étroits de *boyau*, & qui semblent avoir la peau des flancs cousue sur les côtes. Un chasseur ne méprise pas un cheval étroit de *boyau*. Il le préférera même à un autre qui aura plus de flanc, pourvu qu'il soit de grande haleine, de beaucoup de ressource, léger & grand mangeur. On donne le verd, pour faire reprendre du *boyau* aux chevaux qui l'ont perdu. Le mot de *flanc* est aussi en usage.

BRACACOURT. Voyez BRASSICOURT.

BRAILLEUR. Cheval qui hennit très-souvent; c'est un défaut bien incommode, sur-tout à la guerre.

BRAS. Dans le cheval c'est la partie de la jambe de devant qui s'étend depuis le bas de l'épaule jusqu'au genou. On dit qu'un cheval plie bien le *bras*, pour dire qu'il plie bien la jambe, quoique le *bras* même ne plie point. Un cheval qui plie bien les *bras*, & lève le devant avec liberté, n'a plus besoin

d'être mis entre deux piliers, pour lui rendre le devant léger.

BRASSICOURT, ou BRACHICOURT, cheval qui a naturellement les jambes courbées en arc, à la différence des chevaux arqués, qui les ont courbées.

BRINGUE. Une *bringue* signifie un petit cheval d'une vilaine figure & qui n'est point étouffé.

BRISECOU. On appelle ainsi un jeune homme hardi & de bonne volonté, à qui on fait monter les poulains & les jeunes chevaux, pour commencer à les accoutumer à souffrir l'homme.

BROCHER. Terme dont on se servoit autrefois pour dire piquer un cheval avec les éperons, afin de le faire courir plus vite.

BRONCHADÉ. Faux pas d'un cheval.

BRONCHER. Mettre le pied à faux. Il se dit proprement des chevaux auxquels les jambes mollièrent. Ce défaut leur vient d'avoir les reins & l'échine foibles, & les jambes usées. Ceux qui disent choper pour *broncher*, parlent mal.

BROUILLER, c'est mettre un cheval hors d'état de bien manier par la faute de celui qui le monte. Cheval *brouillé*, ou qui se *brouille*, c'est-à-dire, qui étant recherché pour quelque manège, se précipite, se traverse, se désunit par inquiétude ou pour avoir les aides trop fines. Un cheval qui a les aides fines, se *brouille* aisément; on l'empêche de manier, pour peu qu'on serre trop les cuisses ou qu'on laisse échapper les jambes.

C.

CABRER, se cabrer. Cela se dit des chevaux qui se lèvent & se dressent sur les pieds de derrière en état de se renverser, quand on leur tire trop la bride, ou quand ils sont vicieux ou fougueux. Lorsque le cheval se *cabre* plusieurs fois de suite, & se jette si haut sur les jambes de derrière qu'il est en péril de se renverser, on appelle ce désordre, faire des ponts-levis. Il faut que le cheval ait beaucoup de force, & lui rendre la main à propos; autrement ces ponts-levis sont très-dangereux. Le moyen de rendre obéissant un poulain sujet à se *cabrer* souvent & à désobéir, est de prendre le temps que ses pieds de devant retombent à terre, & lui appuyer alors vertement des deux.

CABRIOLE. Petit saut vif, par lequel le cheval lève le devant, & ensuite le derrière, imitant le saut des chèvres. Voyez AIRS.

C'est un saut que fait le cheval sans s'élaner ou aller en avant, en sorte qu'étant en l'air, il montre les fers & détache des ruades: ce qu'on appelle *s'éparer* ou *moner l'aiguillette*. On la nomme autrement saut de ferme à ferme. La *cabriole* est un manège par haut & le plus difficile de tous les airs relevés. On dit qu'un cheval se présente de lui-même à *cabrioles*, qu'il se met de lui-même à *cabrioles*, lorsqu'il fait des sauts égaux & dans la

main, c'est-à-dire sans forcer la main & sans peser sur la bride. Il y a plusieurs sortes de *cabrioles*. *Cabriole droite*, *cabriole en arrière*, *cabriole de côté*, *cabriole battue ou frisée*, *cabriole ouverte*. Quand le cheval n'épave qu'à demi, sans détacher des ruades & nouer l'aiguillette, on donne à la *cabriole* le nom de *ballotade*. On lui donne celui de *crou-pade*, quand au lieu d'étendre les jambes en arrière, il les rouffe sous lui, comme s'il les vouloit retirer dans le ventre, & retombe presque les quatre pieds ensemble, sans avoir montré les fers. Pour apprendre à un cheval à bien manier à *cabrioles*, il le faut mettre entre deux pilliers, & lui faire lever premièrement le devant, ensuite le derrière, lorsque le devant est encore en l'air. Pour cela on se sert des aides de la gaulle & du poinçon. Lorsqu'on veut faire faire des *cabrioles* au cheval & lui faire nouer l'aiguillette, on le soutient de la main & des talons. Quelques-uns ont dit faire la croix à *cabrioles*, comme on dit faire la croix à courbettes, faire la croix à ballotades, ce qui ne se peut pas. Les chevaux qui feroient la croix à *cabrioles*, sembleroient tenir du ramingue & du rétif, & ne travailleroient pas selon la justesse du manège; outre qu'un cheval, quelque vigoureux qu'il soit, ne peut faire d'une haleine toute la croix à *cabrioles*.

CADENCE. Mesure & proportion égale que le cheval doit garder en tous ses mouvements, soit qu'il manie au galop, ou terre-à-terre, ou dans les airs, en sorte qu'aucun de ses temps n'embrasse pas plus de terrain que l'autre; qu'il y ait de la justesse dans tous ses mouvements, qu'ils se soutiennent tous avec la même égalité. Ainsi on dit qu'un cheval manie toujours de la même *cadence*, qu'il suit sa *cadence*, ne change point sa *cadence*, pour dire qu'il observe régulièrement son terrain, & qu'il demeure également entre les deux talons. Lorsqu'un cheval a la bouche fine, les épaules & les hanches libres, il n'a aucune peine d'entretenir sa *cadence*. Cheval qui prend une belle *cadence* sur les airs, sans se démentir, sans se brouiller, qui manie également aux deux mains.

CALADE. Pente d'une éminence, d'un terrain élevé, par où on fait descendre plusieurs fois un cheval au petit galop, le devant en l'air, pour lui apprendre à plier les hanches ou à former son arrêt, avec les aides du gras des jambes, du soutien de la bride & du caveçon employés à propos. On l'appelle aussi *basse*. On dit exercer le cheval dans une *calade*; le conduire droit; se servir avantageusement de la *calade*. Les *calades* rebutent un cheval, & peuvent lui ruiner les jarrets, si la pente est trop roide; & si avec la *calade*, on n'accorde pas les aides de la bride & du gras des jambes.

CARACOLE, ou CARACOL. Mouvement que le cavalier fait en demi-rond ou demi-tour, à gauche ou à droite, en changeant de main sans observer de terrain réglé.

CARRIERE. C'est le terrain, l'étendue d'un

champ où on peut pousser un cheval jusqu'à ce que l'haleine lui manque. Ce mot signifie aussi un lieu fermé de barrières où on entre pour courir la bague, ou pour faire quelque course de chevaux. Il marque aussi la course du cheval, pourvu qu'elle n'aille point au-delà de deux cents pas; ainsi on dit: il a fourni la *carrière*, il a bronché au milieu de la *carrière*, en entrant dans la *carrière*. Ce cheval a une *carrière*, c'est-à-dire, il galope fort vite, & a des temps courts & vites.

CAVESSON, ou CAVEÇON. Espèce de bride ou de muserole qu'on met sur le nez du cheval, qui le serre & le contraint, & sert à le dompter, à l'assouplir & à le dresser. Les *caveçons* de cuir ou de corde servent à mettre les chevaux entre deux piliers, & quand on dit que le cheval donne dans les cordes, on entend les cordes ou les longes de ces sortes de *caveçons*. Il y a aussi des *caveçons* de fer faits en demi-cercle de deux à trois pièces assemblées par des charnières qui servent à dresser les jeunes chevaux. Ils conservent & épargnent la bouche des jeunes chevaux, les accoutumant à obéir à la main, à plier le cou & les épaules, sans les mettre en danger de leur blesser la bouche & de leur ruiner les barres avec le mors. Il y en a de tors & de plats, ceux-ci portent également sur le nez & sont les meilleurs. Le *caveçon* à figurette ou mordant est creux par le milieu, & dentelé comme une scie par les deux bords de sa concavité, pour piquer le nez d'un cheval malicieux & dur de tête ou de col. Les *caveçons* camards sont hors d'usage, & absolument bannis des académies. Ils étoient garnis de petites pointes très-aigues qui tourmentoient extrêmement le cheval.

CHANGER un cheval, ou changer de main, c'est tourner & porter la tête d'un cheval d'une main à l'autre, de droite à gauche, ou de gauche à droite. Il ne faut jamais *changer* un cheval, qu'on ne le chasse en avant, en faisant le changement de main; & après qu'on l'a changé, on le pousse droit pour former un arrêt. Pour laisser échapper un cheval de la main, il faut tourner en bas les ongles du point de la bride; pour le changer à droite, il faut les tourner en haut, portant la main à droite. Pour le changer à gauche, il faut les tourner en bas & à gauche; & pour arrêter le cheval, il faut tourner les ongles en haut & lever la main. Quand on apprend à un cheval à *changer* de main, que ce soit d'abord au pas, & puis au trot & au galop.

CHARGE d'épaules, de ganache, de chair, se dit d'un cheval dont les épaules & la ganache sont trop grasses & épaisses, & de celui qui est trop gras.

CHARGER Se *charger* d'épaules, de ganache, de chair, se dit d'un cheval auquel les épaules & la ganache deviennent trop grosses, & de celui qui engraisse trop.

CHASSER un cheval en avant, on le porter en avant, c'est l'aider du gras des jambes, ou le pincer, pour le faire avancer.

CHATIMENT. Ce sont les coups de gaulle on

d'éperon qu'on donne au cheval quand il n'obéit pas au cavalier. La chambrière est aussi un *châtiment* au manège : le maître étant à pied en donne des coups au cheval quand il ne lui obéit pas entre les piliers ; il en donne aussi au cheval qui résiste à son cavalier, & quelquefois au cavalier même, pour l'avertir d'avoir attention à ses leçons.

Les aides n'étant, comme nous venons de le dire, qu'un avis qu'on donne au cheval qu'il sera puni, s'il ne répond pas à leur mouvement ; les *châtiments* ne sont par conséquent que la punition qui doit suivre de près la désobéissance du cheval à l'avis qu'on lui donne ; mais il faut que la violence des coups soit proportionnée au naturel du cheval ; car souvent les *châtiments* médiocres, bien jugés & faits à temps, suffisent pour rendre un cheval aisé & obéissant ; d'ailleurs, on a l'avantage de lui conserver, par ce moyen, la disposition & le courage, de rendre l'exercice plus brillant, & de faire durer longtemps un cheval en bonne école.

On emploie ordinairement trois sortes de *châtiments* ; celui de la chambrière, celui de la gaulle, & celui des éperons.

La chambrière est le premier *châtiment* dont on se sert pour faire craindre les jeunes chevaux, lorsqu'on les a fait trotter à la longe, & c'est la première leçon qu'on doit leur donner, comme nous l'expliquerons dans la suite. On se sert encore de la chambrière pour apprendre à un cheval à piaffer dans les piliers : on s'en sert aussi pour chasser en avant les chevaux paresseux qui se retiennent & s'endorment ; mais elle est absolument nécessaire pour les chevaux rétifs & ceux qui sont ramingues & insensibles à l'éperon, parce qu'il faut remarquer que le propre des coups qui fouettent, lorsqu'ils sont bien appliqués & à temps, est de faire beaucoup plus d'impression, & de chasser bien plus un cheval malin, que ceux qui le piquent ou qui le chatouillent.

On tire de la gaulle deux sortes de *châtiments*. Le premier, lorsqu'on en frappe un cheval vigoureusement derrière la botte, c'est-à-dire, sur le ventre & sur les fesses, pour le chasser en avant. Le second *châtiment* de la gaulle, c'est d'en appliquer un grand coup sur l'épaule d'un cheval qui détache continuellement des ruades par malice, & ce *châtiment* corrige plus ce vice que les éperons, auxquels il n'obéira que lorsqu'il les craindra & les connoitra.

Le *châtiment* qui vient des éperons, est un grand remède pour rendre un cheval sensible & fin aux aides, mais ce *châtiment* doit être ménagé par un homme sage & savant ; il faut s'en servir avec vigueur dans l'occasion, mais rarement, car rien ne désespère & n'avilit plus un cheval que les éperons trop souvent & mal-à-propos appliqués.

Les coups d'éperons doivent se donner dans le ventre environ quatre doigts derrière les fangles, car si on appuyoit les éperons trop en arrière, c'est-à-dire, dans les flancs, le cheval s'arrêteroit & s'eroit au lieu d'aller en avant, parce que cette

partie est trop sensible & trop chatouilleuse ; & au contraire, si on les appuyoit dans les fangles (défaut de ceux qui ont la jambe raccourcie & tournée trop en dehors), alors le *châtiment* seroit inutile & sans effet.

Pour bien donner des éperons, il faut approcher doucement le gras des jambes, ensuite appuyer les éperons dans le ventre. Ceux qui ouvrent les jambes & appliquent les éperons d'un seul temps ; comme s'ils donnoient un coup de poing, surprennent & étonnent un cheval, & il n'y répond pas si bien, que lorsqu'il est prévenu & averti par l'approche insensible des gras de jambes. Il y en a d'autres qui, avec des jambes ballantes, chatouillent continuellement le poil avec leurs éperons ; ce qui accoutume un cheval à quoailler, c'est-à-dire, à remuer sans cesse la queue en marchant, action fort désagréable pour toutes sortes de chevaux, & encore plus pour un cheval dressé.

Il ne faut pas que les éperons soient trop pointus pour les chevaux rétifs & ramingues ; au lieu d'apporter remède à ces vices, on y en ajouteroit d'autres. Il y en a qui, lorsqu'on les pince trop vertement, pissent de rage, d'autres se jettent contre le mur, d'autres s'arrêtent tout-à-fait, & quelquefois se couchent par terre. Pour accoutumer aux éperons les chevaux qui ont ces vices, il ne faut les appliquer qu'après la chambrière, & dans le milieu d'un partir de main.

L'aide du pincer délicat de l'éperon, devient aussi *châtiment* pour certains chevaux, qui sont très-fins aux aides, & même si sensibles, qu'il faut se relâcher tout-à-fait & ne point se roidir sur eux ; car autrement, ils seroient des pointes & des élans ; ainsi le pincer, quelque délicat qu'il soit, produit le même effet sur ces sortes de chevaux & même un plus grand, que les coups d'éperon bien appliqués ne pourroient faire sur ceux qui n'ont qu'une sensibilité ordinaire.

Il faut bien connoître le naturel d'un cheval pour savoir faire un bon usage des *châtiments*, en les proportionnant à la faute qu'il fait, & à la manière dont il les reçoit, afin de les continuer, de les augmenter, de les diminuer, & même de les cesser selon sa disposition & sa force : & il ne faut pas prendre toutes les fautes qu'un cheval fait pour des vices, puisque la plupart du temps elles viennent d'ignorance, & souvent de foiblesse.

On doit aider & châtier sans faire de grands mouvements ; mais il faut beaucoup de subtilité & de diligence. C'est dans le temps que la faute est commise qu'il faut employer les *châtiments* : autrement, ils seroient plus dangereux qu'utilés, surtout il ne faut jamais châtier un cheval par humeur & en colère, toujours de sens froid. Le ménagement des aides & des *châtiments* est une des plus belles parties de l'homme de cheval. (*La Guéri-nière*).

CHATOUILLEUX. Bouche chatouilleuse. On appelle un cheval *chatouilleux*, celui qui peut être trop

trop sensible à l'éperon & trop fin, ne le fuit pas franchement & n'y obéit pas d'abord ; mais y résiste en quelque manière, se jettant dessus lorsqu'on approche les éperons pour le pincer. Les chevaux *chatouilleux* ont quelque chose des ramingues, excepté que le ramingue recule, saute & rue, pour ne pas obéir aux éperons ; & le *chatouilleux* y résiste quelque temps, mais ensuite il obéit, & va beaucoup mieux par la peur d'un jarret vigoureux, lorsqu'il sent le cavalier étendre la jambe, qu'il ne va par le coup même.

CHAUSSE *trop haut* se dit d'un cheval dont les balzanes montent jusques vers le genou & vers le jarret ; ce qui passe pour un indice malheureux ou contraire à la bonté du cheval.

CHAUSSER *les Esriers*, c'est enfoncer son pied dedans, jusqu'à ce que le bas des étriers touche aux talons. Cette façon d'avoir ses étriers a très-mauvaise grace au manège : il faut les avoir au bout du pied. Se *chausser* est la même chose à l'égard du cheval, que se botter.

CHERCHER *la cinquième jambe*, se dit d'un cheval qui a la tête pesante, & peu de force, & qui s'appuie sur le mors pour s'aider à marcher.

CHEVAL. Pour conduire parfaitement un cheval, il est de nécessité absolue d'en connoître à fond toutes les parties, leur jeu réciproque, & leurs différents usages. Quant à l'anatomie, voyez le dictionnaire d'histoire naturelle & celui d'hippiatrique. Quant aux usages, à la perfection & aux défauts des parties, relativement à l'équitation, je vais rassembler dans cet article ce que les meilleurs auteurs en ont écrit jusqu'à présent.

DU NOM ET DE LA SITUATION DES PARTIES EXTÉRIEURES DU CHEVAL. (LA GUÉRINIÈRE).

Pour faciliter la connoissance du cheval, je le divise en trois parties principales ; sçavoir, l'avant-main, le corps & l'arrière-main.

Les parties qui composent l'avant-main, sont la tête, l'encolure, le garot, les épaules, le poitrail ou la poitrine, & les jambes de devant.

Les parties du corps, sont les reins, les rognons, les côtes ou les côtes, le ventre & les flancs.

Celles de l'arrière-main, sont la croupe, les hanches, la queue, les fesses, le grasset, les cuisses, le jarret & les jambes de derrière.

De la situation & de la division particulière des Parties de l'Avant-main.

La première partie de l'avant-main, est la tête, qui a une division particulière, étant composée des oreilles, du front, des tempes, des salières, des sourcils, des paupières, des yeux, de la ganache & de la bouche.

De toutes ces parties, je ne donnerai la définition que de la ganache & de la bouche, parce que les autres sont assez connues.

La ganache est une partie composée de deux os *Equitation, Escrime & Danse.*

de la mâchoire inférieure qui touchent le gosier. Cette partie est mouvante & sert à macher les aliments.

La bouche a ses parties extérieures & ses parties intérieures.

Les parties extérieures, sont les lèvres, les narzeaux, le bout du nez, le menton & la barbe, qui est l'endroit où porte la gourmette.

Les parties intérieures de la bouche, sont la langue, le canal, le palais, les barres & les dents.

Le canal est le creux de la mâchoire inférieure où est située la langue.

Les barres, sont l'endroit de la bouche où il n'y a jamais de dents, & où se doit faire l'appui du mors.

Les dents ont aussi une division particulière, par laquelle on connoît l'âge du cheval ; mais on ne parlera de cette division que dans le chapitre troisième.

L'encolure où est attachée la tête, est la seconde partie principale de l'avant-main. Elle est bordée dans sa partie supérieure par le crin ou la crinière, & elle se termine au garot.

Le crin qui tombe sur le front entre les deux oreilles, & qui fait partie de la crinière, s'appelle *trappe*.

Le gosier est la partie inférieure de l'encolure. Il commence entre les deux os de la ganache, & finit à la partie supérieure & antérieure du poitrail.

Le garot est placé à l'extrémité de la crinière, & au haut des épaules.

Les épaules commencent au garot & finissent au haut du bras.

Le poitrail est la partie antérieure de la poitrine, contenue entre les deux épaules, laquelle commence au bas du gosier, & finit entre les deux bras.

Les jambes de devant sont attachées aux épaules, & ont encore une division particulière, étant composées du bras, du coude, de l'ars, du genou, du canon, du nerf, du boulet, du paturon, de la couronne & du pied.

Le bras est cette partie supérieure de la jambe, qui est depuis l'épaule jusqu'au genou.

Le coude est l'os du haut de la jambe, qui est situé entre les côtes.

L'ars est une veine apparente, située au-devant & au-dedans du bras.

Tous les chevaux ont au-dessus du genou en dedans, une espèce de corne tendre, sans poil, qu'on appelle *chateignes*, plus ou moins grosses, mais toujours apparentes. Elles se trouvent également aux jambes de derrière, avec cette différence cependant, qu'à celles-ci elles sont placées au-dessus des jarrets aussi en dedans.

Le genou est la jointure du milieu de la jambe, qui assemble le bras avec le canon.

Le canon est la partie de la jambe, qui commence au genou & finit au boulet.

Derrière le canon, il y a un tendon qu'on appelle communément le *nerf de la jambe*, qui règne

tout du long, & dont la qualité contribue beaucoup à la bonté de la jambe, comme nous le dirons ci-après.

Le boulet est la jointure du canon avec le paturon.

Derrière chaque boulet, tant aux jambes de devant qu'à celles de derrière, il y a un toupet de poil qu'on appelle *fanon*, au milieu duquel il y a une espèce de corne tendre, qu'on nomme *ergot*.

Le paturon est la partie située entre le boulet & la couronne.

La couronne est le poil qui couvre & entoure le haut du sabot.

Le pied, qui est la dernière partie de la jambe, est divisé en parties supérieures & inférieures.

Les parties supérieures sont le sabot, les quartiers, la pince & le talon.

Le sabot est toute la corne qui règne autour du pied.

Les quartiers sont les deux côtés du sabot, depuis la pince jusqu'au talon. On dit quartier de dedans & quartier de dehors.

La pince est le bout de la corne, qui est au-devant du pied.

Le talon est la partie de derrière du pied, où se terminent les quartiers, à l'opposite de la pince.

Les parties inférieures du pied sont la fourchette, la sole & le petit-pied.

La fourchette est une corne tendre & molle, placée dans le creux du pied, qui se partage en deux branches vers le talon en forme de fourche, d'où lui vient le nom de fourchette.

La sole est l'espace de corne qu'on voit dans le creux du pied, entre les quartiers & la fourchette. C'est une corne plus dure que celle de la fourchette, & plus tendre que celle du sabot.

Le petit-pied est un os spongieux, renfermé dans le milieu du sabot, entouré d'une chair, qui lui sert de nourriture. Il n'est point visible, même quand le cheval est dessolé.

De la situation des parties du Corps.

Les reins sont la partie supérieure du corps du cheval. Ils prennent depuis le garot jusqu'à la croupe; mais ce nom n'appartient proprement qu'à l'extrémité de l'épine la plus voisine de la croupe, qu'on a appelée jusqu'à présent *rognons*; comme l'usage a donné à cette partie le nom de *reins*, nous en conserverons la dénomination.

Les rognons sont proprement les reins; & c'est la partie de l'épine du dos qui est la plus proche de la croupe.

Les côtés sont le tour des côtes, qui renferment les parties internes contenues dans le ventre du cheval.

Le ventre est la partie inférieure du corps, située au bas des côtes.

Les flancs sont placés depuis la dernière côte jusqu'à l'os des hanches, vis-à-vis du grasset, dont la définition est dans l'article suivant.

De la situation des parties de l'Arrière-main.

La croupe est la partie supérieure de l'arrière-main, qui va en rond depuis les rognons jusqu'à la queue.

Les fesses prennent depuis la queue en descendant jusqu'au pli, qui est à l'opposite du grasset.

Les hanches sont les deux côtés de la croupe. Elles prennent depuis les deux os qui sont au haut des flancs jusqu'au grasset. On appelle aussi vulgairement les hanches, tout le train de derrière ou l'arrière-main.

Le grasset est la jointure placée au bas de la hanche, vis-à-vis des flancs, à l'endroit où commence la cuisse. C'est cette partie qui avance près du ventre du cheval quand il marche.

Les cuisses prennent depuis le grasset qui en fait partie, & depuis l'endroit où finissent les fesses, jusqu'au pli du jarret.

Le jarret est la jointure qui assemble le bas de la cuisse avec le canon de la jambe de derrière.

Les jambes de derrière étant semblables aux jambes de devant dans les autres parties, il n'est pas nécessaire de rapporter ici ce qui en a été dit.

Dans les définitions qu'on vient de donner on a négligé de parler de la situation de quelques parties du cheval, parce qu'elles sont si généralement connues, que le détail en eut été inutile.

Quoique ces définitions soient très-claires, cependant pour avoir une connoissance encore plus parfaite & plus intelligible, on peut avoir recours à la planche qui est au commencement de cet ouvrage, dans laquelle toutes les parties extérieures du cheval sont distinguées & marquées par des chiffres de renvoi.

De la beauté & des défauts des parties extérieures du Cheval.

La beauté d'un cheval consiste dans la conformation & dans la juste proportion de ses parties extérieures. Comme il est dangereux dans le choix d'un cheval, de se laisser séduire par la figure & par un je ne sçai quoi qui plaît, qui souvent fascine les yeux, & empêche qu'on examine d'assez près, & qu'on ne détaille au juste toutes ses parties; il faut suivre en cela le conseil de M. de Soleyfel, auteur du parfait maréchal, qui dit: « Que lorsqu'on veut acheter un cheval, il faut se prévenir d'abord contre, afin d'être juge sévère de tous ses défauts ».

De la beauté & des défauts des parties de l'Avant-main.

Après avoir donné la définition de toutes les parties extérieures du cheval, il faut examiner maintenant, en suivant le rang que nous avons donné à chacune de ces parties, seulement celles qui contribuent à la beauté ou à la difformité du cheval.

Une belle tête en général est petite, sèche, courte & bien placée. Quand elle a ces qualités, on voit ordinairement des ramifications de veines qui régner le long de la tête, descendant depuis les yeux jusqu'aux deux côtés des nazeaux, ce qui embellit beaucoup cette partie.

Il faut qu'elle soit petite, parce que les têtes grosses & carrées, outre leur difformité, pèsent ordinairement à la main.

Elle doit être sèche, car celles qui sont chargées de chair qu'on nomme *têtes grasses*, sont sujettes au mal des yeux. Il ne faut pourtant pas qu'elle soit si sèche, qu'elle soit privée de nourriture; car elle seroit encore plus sujette au mal des yeux qu'une tête grasse.

Il y a des têtes qui sont grosses d'ossements, qui pèchent contre la beauté seulement, & non contre la bonté.

Il faut que la tête soit un peu courte: les têtes trop longues, qu'on appelle *têtes de vieilles*, sont difformes; quoique la plupart des chevaux des meilleures races d'Andalousie pèchent par cet endroit; mais on leur passe ce manque de beauté en faveur de leurs rares qualités.

La tête d'un cheval pour être bien placée, doit tomber perpendiculairement, ou à plomb, du front au bout du nez. Lorsqu'elle sort de la perpendiculaire en avant, on appelle ce défaut, *tendre le nez, porter au vent, tirer à la main*: & lorsqu'elle vient en deçà, & que le cheval baisse le nez & la tête, il pèse ordinairement à la main; s'il se ramène trop, & que la branche de la bride appuie contre le gosier, c'est ce qu'on appelle un cheval *encapuchonné*.

Il y a encore un défaut qu'on appelle *tête mal attachée*; c'est lorsque la partie supérieure de la tête, qui est entre les deux oreilles, se trouve plus élevée que l'encolure.

Des Oreilles.

La forme des oreilles, leur situation & leur mouvement, sont les principales choses à examiner dans cette partie.

Un cheval doit avoir les oreilles petites & déliées; quand elles sont trop épaisses, larges & pendantes, ce défaut fait nommer un cheval *oreillard*. Beaucoup de chevaux d'Espagne cependant, & des meilleurs haras, ont les oreilles longues; mais pour l'ordinaire elles sont bien placées, ce qui en corrige le défaut.

Les oreilles bien placées doivent être au haut de la tête, peu distantes l'une de l'autre. Quand un cheval marche, il doit avoir les pointes des oreilles avancées; cette situation donne un air d'effronterie, qui sied parfaitement bien à un brave cheval.

Par le mouvement des oreilles, on juge du naturel d'un cheval. Ceux qui sont colères & malins, portent une oreille en avant, & l'autre couchée en

arrière, & continuent ce mouvement alternative-ment. Comme cette partie est le siège de l'ouïe, un cheval porte les oreilles du côté où il se fait du bruit. Si on le frappe sur la croupe, il tourne les oreilles vers le dos, & s'il est effrayé de quelque objet par devant, il les porte en avant, & baisse les pointes. Si le bruit se fait à côté de lui, il tourne l'oreille de ce côté. Mais le plus beau port d'oreilles, & la situation la plus belle & la plus noble, c'est d'avoir en marchant les pointes des oreilles hautes & en avant; ce qui forme, comme nous venons de dire, l'oreille hardie, parce qu'alors le cheval regarde fièrement ce qui se présente à lui.

Du Front.

La beauté du front d'un cheval, c'est d'être un peu étroit & uni; en sorte qu'il ne soit ni trop avancé, ni trop enfoncé. Les têtes qui ont le bas du front un peu avancé, s'appellent *têtes busquées* ou *montonnées*, comme le sont celles de la plupart des chevaux anglois, des barbes, & de ceux nés dans les pays orientaux, & aussi de ceux de leur race.

Un défaut essentiel contre la grace, c'est lorsque le cheval a le front bas & enfoncé; on appelle ces chevaux *camus*.

Une marque qui embellit beaucoup la tête du cheval, & qui lui donne de la grace, c'est lorsqu'il a au milieu du front une étoile ou pelote blanche: cela doit s'entendre des chevaux noirs, bais, alézans, ou qui ont un poil tirant sur le brun.

Presque tous les chevaux ont encore au milieu du front un épi ou molette; c'est le nom qu'on donne au retour de poil, qui, au lieu d'être couché comme il l'est par-tout le corps, remonte d'un sens opposé. Il s'en trouve de semblables aux flancs, au poitrail, & en d'autres endroits.

Des Salières.

La seule belle qualité que doivent avoir les salières, c'est d'être pleines, & même un peu élevées. Lorsqu'elles sont enfoncées & creuses, c'est le défaut des vieux chevaux: il se trouve pourtant quelques jeunes chevaux qui ont cette imperfection; mais par ce signe on connoît qu'ils sont engendrés de vieux étalons.

Des Yeux.

La plus belle partie de la tête du cheval, c'est l'œil. Cette partie est aussi difficile que nécessaire à connoître.

L'œil doit être clair, vif & effronté, ni trop gros, ni trop petit, placé à fleur & non hors de tête. Un cheval qui a de gros yeux sortant de la tête, a ordinairement l'air morne & stupide; & ceux qui les ont trop petits & enfoncés, (on les appelle *yeux de cochon*,) ont le regard triste & sou-vent la vue mauvaise.

Telles sont les remarques générales qu'on doit faire d'abord sur les yeux, ensuite de quoi il est nécessaire de les examiner plus en détail: & pour en

faire l'examen rigoureux & en juger sainement, il faut, si le *cheval* est dans un lieu obscur, le faire conduire dans un lieu clair, & là, lui regarder les yeux l'un après l'autre, de côté & non vis-à-vis. Il ne faut pas non plus les regarder au soleil; au contraire, il faut mettre la main au-dessus de l'œil pour rabattre le grand jour & empêcher la réflexion.

Les deux parties de l'œil les plus essentielles à connoître, & qu'il faut examiner avec le plus de soin, sont la vitre & la prunelle.

La vitre est la partie extérieure de l'œil, & la prunelle la partie interne, ou le fond de l'œil.

C'est de l'exacte considération de la vitre que dépend la parfaite connoissance de l'œil. Elle doit être claire & transparente, en sorte qu'on puisse voir la prunelle sans aucun empêchement. Lorsque cette partie est trouble & couverte, c'est signe que le *cheval* est lunatique, c'est-à-dire, qu'il lui survient des fluxions de temps à autre sur l'œil, & lorsque la fluxion a endommagé un œil, il devient plus petit que l'autre, alors il est perdu sans ressource, puisqu'il se dessèche. Quelquefois un œil paroît plus petit que l'autre, parce que par quelque accident la paupière a été fendue, & qu'en se rejoignant elle reste plus ferrée. Mais il est rare que cela arrive, & il est aisé de ne s'y pas tromper, en examinant si l'œil n'est ni trouble ni brun.

Lorsqu'un *cheval* jette la gourme, ou change les dents de lait, ou pousse les crochets d'en haut, il arrive souvent que la vue lui devient aussi trouble que s'il étoit borgne ou aveugle; mais lorsqu'il est guéri, sa vue s'éclaircit. Quelquefois aussi par ces accidents, un *cheval* perd entièrement la vue.

La prunelle, qui est la seconde partie de l'œil, doit être grande & large, il faut qu'on puisse l'apercevoir distinctement.

Il vient quelquefois au fond de l'œil une tache blanche, qu'on appelle *dragon*, qui, quoique très-petite dans le commencement, couvre avec le temps la prunelle, & rend le *cheval* borgne, sans qu'on y puisse apporter aucun remède.

Un autre défaut, qu'on appelle *ail cul de verre*, c'est lorsque la prunelle est d'un blanc verdâtre & transparent. Quoiqu'un *cheval* ne soit pas toujours borgne avec ce défaut, il court grand risque de le devenir. Lorsqu'il y a plus de blanc que de verdâtre, on l'appelle *ail véron*: il donne au *cheval* un air méchant & traître.

Nous ne ferons point ici un plus grand détail des accidents qui arrivent aux yeux ni aux autres parties dont nous allons décrire les défauts, parce qu'on se réserve d'en parler plus amplement dans la troisième partie de cet ouvrage, qui traite des maladies.

De la Ganache.

Les deux os qui composent la ganache, doivent être peu charnus à l'extérieur, c'est-à-dire, à chaque côté de la mâchoire inférieure, & l'entre-deux, qui est la partie qui touche au gosier, que quelques

écuyers appellent la *brayè*, & quelques maquignons l'*auget*, doit être bien ouvert & bien évidé, afin que le *cheval* ait la facilité de bien placer sa tête.

La ganache quarrée est une difformité qui provient de ce que les deux os qui la forment sont trop gros, trop ronds, ou trop chargés de chair; si avec cela ils sont ferrés l'un près de l'autre, en sorte qu'il n'y ait point assez de vuide & d'espace pour que le *cheval* puisse loger sa tête, il aura beaucoup de peine à se ramener, à moins qu'il n'ait l'encolure fort longue, peu épaisse & relevée.

Lorsque l'entre-deux des os de la ganache n'est pas bien évidé, & qu'on y trouve quelque gros-seur ou glande, c'est ordinairement un signe de gourme, quand le *cheval* n'a pas passé six ans; mais s'il a passé sept ans, & que la glande soit douloureuse, & attachée à l'un des os de la ganache, c'est presque toujours un signe de morve. On trouve quelquefois dans cette partie plusieurs petites grosseurs, qui sont une suite de rhume ou morfondement, mais elles ne sont point dangereuses, un travail médiocre les dissipe.

De la Bouche & de ses parties extérieures.

L'ouverture ou plutôt la fente de la bouche doit être proportionnée à la longueur de la tête, en sorte qu'elle ne soit ni trop fendue, ni trop petite. Quand la bouche est trop fendue, le mors va trop avant dans la bouche du côté des dents machelières, ce qu'on appelle *boire la bride*; & lorsqu'elle n'est pas assez fendue, le mors ne peut porter en son lieu sans faire froncer les lèvres.

Ce qu'on entend par une belle bouche, c'est lorsque le *cheval* étant bridé, elle devient fraîche & pleine d'écume, c'est une qualité qui dénote un bon tempérament. On dit d'un tel *cheval*, qu'il gousse bien son mors.

Des Lèvres.

Il faut que les lèvres soient peu épaisses & menues, à proportion de la bouche. Quand elles sont trop grosses & trop charnues, elles couvrent les barres, & empêchent l'effet du mors. C'est ce qu'on appelle *s'armer de la lèvre*.

Des Nazeaux.

Un *cheval* doit avoir les nazeaux ouverts, parce que la respiration en est plus facile. Cependant ce n'est pas toujours de cette ouverture des nazeaux que dépend la liberté de la respiration, mais de la bonne constitution des poulmons; ainsi il n'est pas toujours sûr de fendre les nazeaux, dans la vue de faciliter la respiration à certains *chevaux*, comme les huffards & les hongrois le pratiquent. Cette opération ne produit qu'un seul avantage, qui ne laisse pas d'être quelquefois utile à la guerre; c'est qu'on dit, que les *chevaux* qui ont les nazeaux fendus ne peuvent plus hennir. Lorsqu'un *cheval* s'ébroue en marchant, & qu'on voit dans le creux de

ses nazeaux un vermeil, c'est signe qu'il a le cerveau bien constitué.

De la Barbe.

La barbe, que quelques-uns appellent *barbouchet*, est une partie qui contribue autant à la bonté de la bouche d'un cheval que les barres, puisque c'est l'endroit où la gourmette fait son effet, laquelle doit porter également par-tout. Il faut pour cela que la barbe ne soit ni trop plate ni trop relevée. Si la barbe étoit trop plate, c'est-à-dire, que les deux os qui la composent fussent trop éloignés l'un de l'autre & peu élevés, la gourmette n'appuyeroit qu'aux deux côtés & point dans le milieu; & si au contraire, les deux os étoient trop élevés & trop près l'un de l'autre, la gourmette n'appuyeroit que dans le milieu, & alors l'effet en seroit trop sensible au cheval, & lui feroit donner des coups de tête. Il faut encore pour la perfection de cette partie, qu'il y ait peu de chair & de poil, & rien que la peau, pour ainsi dire, sur les os, ce qui rend la barbe plus sensible. Lorsque cette partie est blessée, ou qu'il s'y trouve de la dureté & des calus, c'est signe, ou qu'un cheval appuie trop sur son mors, ou que la gourmette est mal faite, ou qu'elle a été mal placée, mais plus ordinairement que le cavalier a la main rude.

De la Langue & des autres parties intérieures de la Bouche.

Il faut que la langue d'un cheval soit logée dans le canal, c'est pourquoi elle doit être de même que les lèvres, menue & déliée, parce que si la langue étoit trop épaisse, & qu'elle débordât par-dessus les barres, cela ôteroit l'effet du mors sur cette partie, & rendroit l'appui sourd. Il faut examiner si elle n'est point coupée par l'embouchure; accident qui supposeroit, ou une mauvaise bouche, ou souvent la rudesse de la main du cavalier.

Deux autres choses désagréables qui se rencontrent quelquefois dans cette partie, c'est lorsqu'elle pend d'un côté ou de l'autre & sort de la bouche, ou qu'elle passe par-dessus le mors quand un cheval marche.

Du Palais.

Ce qu'on doit rechercher au palais d'un cheval, c'est qu'il soit un peu décharné. Si les sillons étoient trop gras & trop épais, cette partie seroit chatouilleuse, & le mors en y touchant seroit que le cheval battoit à la main, & donneroit des coups de tête. Il faut remarquer que le palais d'un jeune cheval est toujours plus gras que celui d'un vieux; & à mesure qu'un cheval avance en âge, les sillons du palais & les gencives se décharnent.

Des Barres.

Les barres sont la partie de la bouche qu'il faut examiner avec le plus de soin, puisque c'est l'endroit où se fait l'appui du mors. Les meilleures

qualités qu'elles puissent avoir, sont d'être assez élevées, pour que la langue puisse se loger dans le canal, sans déborder sur les barres, & d'être un peu décharnées, parce qu'elles en sont plus sensibles: il ne faut pourtant pas qu'elles soient trop tranchantes; car alors le cheval seroit sujet à battre à la main par leur trop de sensibilité. Lorsque les barres sont basses, rondes & trop charnues, c'est un défaut qui rend cette partie moins sensible, & qui fait que le mors n'a pas tant d'effet.

De l'Encolure.

Une belle encolure doit être longue & relevée; il faut qu'en sortant du garot, elle monte en forme de col de cigne jusqu'au haut de la tête, qu'il y ait peu de chair près de la crinière, cela forme ce qu'on appelle *encolure tranchante*. Elle seroit défectueuse, si avec cela elle n'étoit proportionnée à la taille du cheval; car lorsqu'elle est trop longue & trop menue, trop molle & trop éfilée, les chevaux donnent ordinairement des coups de tête, si au contraire, elle étoit trop courte, trop épaisse & trop charnue, le cheval peseroit à la main. On remarque que la plupart des juments, des barbes & autres des pays orientaux, sont sujets à avoir l'encolure éfilée; & que les chevaux entiers & ceux qui sont nés dans les climats humides, & qui ne sortent point d'étalons barbes ou autres de cette espèce, ont l'encolure épaisse & charnue.

Il y a trois sortes d'encolures mal faites, sçavoir, les encolures renversées, les encolures fausses, & celles qu'on appelle *penchantes*.

Les encolures renversées, qu'on appelle *encolures de cerf*, parce qu'elles sont faites comme le col de cet animal, sont celles dont la rondeur, qui doit prendre depuis le garot jusqu'au haut de la tête, le long de la crinière, se trouve en dessous, le long du gosier. Les chevaux qui ont ce défaut sont difficiles à emboucher, parce qu'il est difficile d'empêcher que la branche de la bride ne porte contre le gosier, ce qui ôte l'effet du mors.

L'encolure fausse est celle qui tombe à plomb & perpendiculairement, depuis l'entre-deux de la ganache, le long du gosier, jusqu'au poitrail, au lieu de venir en talus; & dans la partie supérieure, auprès du garot, où commence la crinière, il y a un enfoncement qu'on appelle *coup de hache*, qui empêche l'encolure de sortir directement du garot. Ce défaut n'est pas si considérable que celui des encolures renversées.

Les encolures penchantes sont celles qui tombent d'un côté ou d'un autre; ce qui arrive aux chevaux qui ont l'encolure trop épaisse & trop charnue près de la crinière. Ce défaut ne se trouve guère qu'aux vieux chevaux, sur-tout si on leur laisse les crins trop épais, & plus ordinairement aux chevaux entiers qu'à ceux qui sont hongres: c'est pour cela qu'il ne faut pas laisser la crinière trop garnie dans sa racine, & on doit avoir soin d'arracher les crins

par dessous, afin qu'ils soient déliés & longs; cela contribue à la beauté de la crinière: d'ailleurs les crinières trop épaisses sont sujettes à la crasse, qui engendre la gale, si on n'a soin de les laver tous les jours à fond & non superficiellement, afin de bien nettoyer la racine des crins.

Du Garot.

Il faut que le garot soit élevé, long & décharné, en sorte qu'il n'y ait, pour ainsi dire, que la peau sur les os. Non-seulement ces qualités dénotent la force d'un cheval, mais elles lui rendent les épaules plus libres; & elles sont nécessaires pour empêcher la selle de tomber sur les épaules, car cela causeroit de grands accidents dans cette partie. Lorsque le garot est rond & trop charnu, il est très-sujet à se bleffer, & la plaie est longue & dangereuse dans cet endroit.

Quoique le garot élevé soit une qualité à estimer dans un cheval de selle, il faut prendre garde qu'il ne le soit trop pour les chevaux qui portent la trouffe de fourage à l'armée, & aussi pour les chevaux de bât, car les uns & les autres sont très-sujets à être estropiés dans cette partie.

Des Epaulés.

Les épaules, pour être bien faites, doivent être plates, peu charnues, larges, libres & mouvantes. Les défauts contraires à ces qualités sont lorsqu'un cheval est, ou trop chargé d'épaules, ou trop serré, ou lorsqu'il les a chevillées.

On appelle un cheval chargé d'épaules, lorsqu'il les a trop grosses, charnues & rondes, & quand le joint de l'épaule, qui est l'endroit où porte le poitrail de la selle, est trop avancé, & qu'avec cela il y a trop de distance d'un bras à l'autre; ce qui provient aussi de ce que la poitrine est trop large & trop ouverte. Un cheval trop chargé d'épaules est sujet à broncher, à moins qu'il ne les ait naturellement mouvantes: ainsi les chevaux qui ont ce défaut ne sont pas bons pour la selle, mais ils sont excellents pour le tirage, parce qu'ils donnent mieux dans le collier, & qu'ils ne sont pas sujets à être écorchés par les harnois.

Il y a des chevaux qui ne paroissent pas chargés d'épaules pardevant, & qui le sont dans l'endroit où portent les arçons de devant de la selle; lorsque cette partie est épaisse de chair, le cheval n'est pas si libre des épaules, & n'est pas propre pour la chasse & pour les courses de vitesse, quoiqu'il puisse servir à d'autres usages.

On doit remarquer que le défaut d'avoir beaucoup d'épaules, qui est très-considérable pour quelques chevaux françois, est une qualité à estimer dans les chevaux d'Espagne, dans les Barbes & autres des pays méridionaux, ou dans les poulains qui sortent d'étalons nés dans ces climats, parce que ceux-ci pèchent ordinairement pour avoir les épaules trop serrées.

Le cheval ferré d'épaules, est celui qui n'a pas la poitrine assez ouverte; en sorte que se trouvant trop peu de distance d'un bras à l'autre, les épaules se trouvent serrées l'une près de l'autre. Ce défaut est très-considérable; car les chevaux qui n'ont pas assez d'épaules manquent de force ordinairement, ne peuvent pas facilement déployer les bras pour bien galoper, sont sujets à tomber sur le nez, à se croiser & à se couper en marchant. Les anglois, qui sont très-connoisseurs & très-curieux en chevaux de course & de chasse, examinent avec beaucoup de soin les épaules d'un cheval, & jugent de sa force par la structure de cette partie. Ils veulent que l'os de l'omoplate, qui est, à proprement parler, l'épaule, non-seulement soit large, plat & libre, mais ils veulent encore qu'il descende bas au-dessous du garot, c'est-à-dire, qu'ils prétendent que plus il se trouve au-dessous du garot, ce qui rend le garot élevé, plus libre en est le mouvement de l'épaule, & c'est avec raison.

Un troisième défaut essentiel, est lorsque les épaules sont chevillées, c'est-à-dire, engourdis, liées & sans mouvement, ce qui rend la démarche d'un cheval rude & incommode, parce que le mouvement vient seulement du bras & de la jambe. Ces chevaux sont sujets à broncher, pèsent à la main pour se soulager, & sont bientôt ruinés des jambes.

Lorsqu'un cheval qui a les épaules chevillées, après quelqu'exercice qui l'aura échauffé, vient à se refroidir, il demeure roide, comme s'il étoit fourbu. On remarque aussi que quoique ce soit une bonne qualité pour un cheval de selle d'avoir les épaules plates & décharnées; si cependant elles sont trop sèches, en sorte qu'on voye les os avancer sous la peau, ces chevaux les ont ordinairement chevillées, & ne peuvent pas supporter de grands travaux.

Il faut encore faire attention à certains chevaux qui, quoiqu'ils lèvent la jambe fort haut & avec beaucoup de facilité, ont cependant les épaules chevillées; ce qu'il est aisé de remarquer, en prenant garde que ce beau mouvement en apparence ne vient que du bras, & que l'épaule n'y participe point.

Enfin tout cheval trop chargé, ou trop serré d'épaules, ou qui les a trop sèches, & qui n'a point cette partie naturellement libre & mouvante, ne peut jamais passer pour un cheval de maître, & a le devant bientôt ruiné.

Du Poitrail.

Lorsqu'un cheval a les épaules bien faites, ordinairement le poitrail ou la poitrine l'est aussi. Cette partie doit être proportionnée à la taille du cheval: les gros chevaux & les rouffins ont presque toujours la poitrine trop large & trop ouverte, ce qui les rend pèsans & par conséquent excellents pour le tirage: ceux de légère taille au contraire, pèchent souvent pour avoir cette partie trop étroite; en sorte

que c'est une qualité pour ceux-ci que de l'avoir large & ouverte.

Quand le poitrail est trop avancé, ce qui se connoit lorsque les jambes de devant sont retirées sous le derrière des épaules, ce défaut est considérable pour les *chevaux* de selle; il est dangereux de galoper sur de tels *chevaux*, parce qu'ils sont sujets à tomber sur le nez, & à s'appuyer sur le mors.

Des Jambes de devant.

Avant que d'entrer dans le détail des parties qui composent les jambes de devant, il faut d'abord examiner leur proportion, leur situation, & la manière dont un *cheval* place les pieds.

La longueur des jambes doit être proportionnée à la taille du *cheval*. Lorsqu'il est trop élevé sur ses jambes, on l'appelle *haut monté*, & c'est une difformité d'autant plus considérable, que ces sortes de *chevaux* ne sont pas assurés sur leurs jambes: au contraire, lorsqu'elles sont trop courtes, ce qu'on appelle *bas du devant*; non-seulement c'est un défaut qui fait aller un *cheval* sur la main & sur les épaules, mais qui fait tomber la selle sur le garot. Les juments sont plus sujettes que les *chevaux* à être basses du devant.

Les jambes bien situées doivent être un peu plus éloignées l'une de l'autre près de l'épaule que près du boulet; & elles doivent tomber par une seule ligne droite depuis le haut du bras jusqu'au boulet.

Un *cheval* en marchant doit poser les pieds à plat, tant ceux de devant que ceux de derrière: quand il pose le talon du premier, c'est ordinairement un signe qu'il a été fourbu, & quand il pose la pince la première, ce qui le fait nommer *cheval rampin*, c'est souvent une marque qu'il a tiré à la charrue; quelquefois aussi une écurie mal pavée lui occasionne ce défaut, parce qu'il fait entrer la pince du pied entre deux pavés, situation qui est cause que les tendons se retirent avec le temps.

Les pieds, soit de devant, soit de derrière, ne doivent point être tournés ni en dehors ni en dedans, & la pince du pied doit être par conséquent directement en avant.

Après ce premier examen, il faut ensuite détailler toutes les parties de la jambe en commençant par le coude.

Du Coude.

Le coude ne doit être ni trop serré près des côtes, ni trop ouvert en dehors. Un *cheval* qui a le coude trop serré, porte la jambe & le pied en dehors, & celui qui l'a trop ouvert, porte les jambes & les pieds en dedans. Ces deux situations non-seulement font mal placer les jambes, mais marquent en même temps de la foiblesse dans cette partie.

Du Bras.

La plus grande force de la jambe réside dans le bras, c'est pour cela qu'il doit paroître nerveux &

large, lorsqu'on le regarde de côté; & ce qui en augmente la force, c'est lorsque les muscles qui sont en dehors sont gros & charnus.

On remarque dans la plupart des *chevaux* qui ont le bras long, qu'ils se lassent moins, & qu'ils sont plus en état de résister au travail; mais que le mouvement de la jambe n'en est pas si relevé. Quand au contraire le bras est court, le mouvement & le pli de la jambe en sont ordinairement plus beaux. On tire de cette remarque une conséquence; sçavoir, qu'un *cheval* qui a les bras courts est bon pour le manège & pour la parade, & que celui qui les a longs, est infiniment meilleur pour la fatigue.

Du Genou.

Le genou doit être plat & large, & n'avoir que la peau sur les os. Les genoux ronds & enflés, dénotent une jambe travaillée; & lorsqu'ils sont couronnés, c'est-à-dire, que le poil manque au milieu du genou à force de tomber dessus en marchant, c'est une marque certaine de jambe usée, à moins que cela ne soit venu d'accident, comme il arrive à ceux qui se donnent des coups au genou contre la mangeoire.

On doit faire encore attention à la situation du genou. Lorsque le *cheval* étant en place, a le genou plié en avant, & que les jambes se retirent en dessous depuis le genou jusqu'au boulet, ce qui lui fait paroître la jambe comme pliée en deux; cette difformité s'appelle *jambe arquée*, parce qu'elle prend la forme d'un arc, ce qui est une preuve que les nerfs se sont retirés par un grand travail, & ordinairement les jambes leur tremblent après avoir marché.

Il y a des *chevaux* qui naissent avec des jambes arquées: on les appelle *brassicourts*, & alors ce n'est qu'un vice de conformation naturelle, qui ne vient point de jambes travaillées; si on regarde ces *chevaux* du côté du service, cette difformité ne doit point empêcher de les acheter. Beaucoup de barbes & de *chevaux* d'Espagne sont sujets à avoir les jambes arquées, parce qu'on leur met des entraves dans l'écurie, ce qui leur fait mal placer les jambes & les rend arquées avec le temps.

Du Canon.

L'os du canon doit être uni, gros & court à proportion de la jambe & de la taille du *cheval*.

Quand l'os du canon est trop menu, c'est une marque de foiblesse de jambe. Cependant les *chevaux* turcs & autres des pays chauds, ont presque tous le canon menu, & avec cela les jambes excellentes, parce que la chaleur du climat consolide cette partie & en augmente la force: mais dans les pays froids & humides, tout *cheval* qui a le canon trop menu, n'a point de force dans les jambes.

Il ne doit y avoir le long de l'os, ni en dedans ni en dehors, aucune grosseur, comme suros, osselers, fusées, accidents qui surviennent au canon, & dont nous parlerons dans la troisième partie.

Du Ners de la jambe.

Nous avons observé dans le premier chapitre, que derrière & le long du canon, il règne un tendon qu'on a appelé jusqu'à présent *nerf*, & dont nous conserverons la dénomination. C'est une partie essentielle pour la bonté de la jambe. Voici les qualités qu'il doit avoir; il faut qu'il soit gros, sans dureté ni enflure, détaché & éloigné de l'os du canon sans aucune humeur ni grosseur entre-deux, qui fasse paroître la jambe ronde.

Les nerfs qui sont gros sans dureté ni enflure, sont les meilleurs, parce que les *chevaux* qui ont le nerf menu se ruinent bientôt, bronchent facilement, & les jambes s'arrondissent par le moindre travail. Il faut presser le nerf avec la main, en la coulant le long de cette partie, & si le *cheval* marque quelque douleur, on doit prendre garde qu'il n'y ait quelque dureté ou enflure; ces duretés empêchent le mouvement du nerf. Il faut de même couler la main entre le nerf & l'os, pour voir s'il n'y a point aussi des duretés ou des glaires mouvant qui arrêtent la main, & qui échappent sous le doigt.

Le nerf doit être détaché & éloigné de l'os; ce qui forme une jambe plate & large, qui est la meilleure. On appelle jambes de bœuf ou de veau, celles qui ont le nerf peu éloigné de l'os. Ces sortes de jambes ont ordinairement le nerf menu, & un médiocre travail fait tomber sur cette partie une humeur qui s'y endurecit & arrondit la jambe en peu de temps.

Il se trouve encore un défaut dans le nerf, mais qui est rare: c'est lorsqu'étant assez gros par en bas, il va trop en diminuant se perdre dans le genou; c'est un signe de foiblesse dans cet endroit. On appelle ce défaut *nerf failli*.

Lorsque le nerf dont nous parlons est bien détaché, on voit entre ce nerf & le canon, en dehors & en dedans, un autre petit nerf, qui est un ligament en forme d'y grec renversé, qui unit l'os du canon avec le boulet, ce qui augmente beaucoup la beauté & la bonté de la jambe.

Du Boulet,

Le boulet doit être nerveux & gros à proportion de la jambe, sans aucune enflure ni couronne.

Un *cheval* qui a le boulet menu l'a ordinairement trop flexible, ce qui le rend sujet aux mollettes; & il ne peut pas supporter un long travail. C'est pourtant une belle qualité pour un *cheval* de manège, que d'avoir le boulet un peu flexible, les ressorts en sont plus doux & plus lians; & dans un manège les *chevaux* ne s'usent pas comme ailleurs, leur travail étant réglé. Un *cheval* de grand seigneur, qui n'est destiné que pour les jours de revue & de parade, est encore à estimer, lorsqu'il a la jointure du boulet un peu pliante, par la même raison que les mouvements en sont plus doux. Mais c'est un grand défaut pour les *chevaux* de carrosse

& de tirage, lorsque le boulet est trop flexible; cela les empêche de reculer & de retenir dans les descentes.

Lorsque le boulet est enflé, c'est une marque de jambe fatiguée & travaillée, à moins que ce ne soit par accident, & lorsqu'il est couronné, c'est-à-dire, que sans écorchure ni blessure, il y a une grosseur sous la peau qui va en forme de cercle autour du boulet, c'est une preuve certaine de jambe usée par le travail.

Du Paturon.

Cette partie, pour être bien proportionnée, ne doit être ni trop courte, ni trop longue. On appelle les *chevaux* qui ont le premier défaut, *court-jointés*, & les autres se nomment *long-jointés*.

Lorsqu'un *cheval* a le paturon trop court, & que le genou, le canon & la couronne tombent à plomb, on le nomme *droit sur jambes*, & les maquignons l'appellent *cheval huché*. Lorsqu'il marche dans cette situation, il devient avec le temps bouleté, c'est-à-dire, que le boulet se porte en avant. Généralement tous les *chevaux* droits sur jambes, sont sujets à broncher & à tomber; & les *chevaux* court-jointés deviennent facilement droits, & ensuite bouletés, si on leur laisse le talon trop haut.

Quand un *cheval* est long-jointé, c'est encore une plus grande imperfection que quand il est droit; car c'est un signe de foiblesse & un défaut de construction sans remède. Au lieu qu'à ceux qui sont droits, on peut y remédier par la ferrure, en s'y prenant de bonne heure. Il y a pourtant quelques *chevaux* qui ont le paturon long, mais qui ne le portent point trop bas en marchant, ce qui marque de la force en cette partie, & que la vigueur du nerf empêche le boulet de se trop plier. Ces *chevaux* sont beaucoup plus commodes au cavalier qu'un court-jointé, mais ils se ruinent plus facilement que les autres; ils ne sont bons que pour la parade.

Quelquefois un des côtés du paturon est plus élevé que l'autre. Quand ce défaut n'est pas considérable, il peut se raccommoquer par la ferrure.

Le poil du paturon doit être couché & uni. Il faut prendre garde qu'il ne soit point hérissé près de la couronne, ce qui signifieroit qu'il y auroit une gratelle farineuse qu'on appelle *peignes*, & qui tient la couronne enflée.

De la Couronne.

Il faut que la couronne soit aussi unie que le paturon, & qu'elle accompagne la rondeur du sabot tout autour du pied; car si elle surmonteroit, & qu'elle fût plus élevée que le pied, ce seroit une marque, ou que le pied seroit desséché, ou la couronne enflée.

La couronne est l'endroit où les *chevaux* se donnent des atteintes.

L'atteinte est un coup qu'un *cheval* reçoit par un autre *cheval* qui le suit de trop près, ou bien qu'il se

Bonne lui-même, en s'attrappant les pieds de devant avec ceux de derrière. Quelquefois aussi les *chevaux* qui sont cramponnés ou ferrés à glace s'attrappent le dessus de la couronne avec le crampon ou le clou de glace, & y font un trou qui cause souvent de grands désordres.

Du Pied en général & de ses parties.

Il faut examiner avec grand soin toutes les parties du pied; car c'est l'endroit qui porte tout le corps du *cheval*. Le pied doit être proportionné à la structure du corps & des jambes, ni trop grand, ni trop petit. Les *chevaux* qui ont de grands pieds, sont pour l'ordinaire pesans & sujets à se déferer; & ceux qui ont le pied trop petit, l'ont souvent douloureux, & les talons se ferment & deviennent encastelés.

La forme du sabot, qui est la partie extérieure qui entoure le pied, doit être presque ronde, un peu plus large en bas qu'en haut, ayant la corne luisante, unie & brune.

La corne blanche est ordinairement cassante, & les rivets des clous du fer la font facilement éclater.

Lorsque la corne n'est pas unie, & qu'elle est élevée dans quelques endroits, en forme de cercle autour du sabot; c'est le signe que le pied est altéré, sur-tout si les cercles entourent tout le pied.

Quand une partie de la corne du sabot est tombée par quelque accident, il s'en forme une nouvelle, qu'on appelle *avalure* ou *quartier-neuf*; ce qui est aisé à connoître, en ce que cette partie est d'une corne molle & raboteuse, qui ne revient presque jamais si solide que l'autre, & par conséquent rend cette partie foible.

Lorsque le sabot est trop large par en bas, & que les quartiers s'élargissent trop en dehors, on appelle ces sortes de pieds, *pieds plats*; défaut considérable, qui fait que la fourchette porte à terre, & fait souvent boiter le cheval. Quand au contraire les quartiers sont trop ferrés, que le sabot s'étrécit trop auprès de la fente de la fourchette, & qu'il ne suit pas la rondeur du pied, c'est encore un grand défaut, qu'on appelle, *cheval encastelé*. Dans cet accident, les quartiers pressent & ferment le petit pied, qui, comme nous l'avons déjà dit, est un os spongieux, renfermé dans le centre du pied, entouré de chair qui communique la nourriture à toutes les parties du pied. Alors le petit-pied, qui est le seul endroit sensible de cette partie, n'étant point à son aise, & étant trop pressé, cela y cause de la douleur, fait boiter le *cheval*. Les *chevaux* encastelés sont encore sujets à avoir des *seymes*; qui sont des fentes dans l'un des quartiers du pied, qui règnent quelquefois depuis la couronne jusqu'au fer.

Après avoir examiné le pied à l'extérieur, il faut
Equitation, Escrime & Danse.

ensuite le lever & en examiner les parties de dedans, qui sont la fourchette & le sabot.

La corne de la fourchette doit être bien nourrie, sans pourtant être trop grosse ni trop large, ce qu'on appelle, *fourchette grasse*: défaut qui arrive ordinairement aux *chevaux* qui ont le talon bas; & alors la fourchette portant contre terre, le *cheval* boite nécessairement. De même si la fourchette est trop petite & desséchée, c'est le défaut des *chevaux* encastelés, & une marque que cette partie est privée de nourriture.

La sole, qui est la corne située dans le creux du pied, entre les quartiers & la fourchette, doit être forte, épaisse, point desséchée, ni affoiblie par aucun instrument. Lorsque le dedans du pied n'est pas creux, & que la sole est plus haute que la corne du sabot, c'est une défecuosité qu'on appelle, *pied comble*. Ces sortes de pieds, non-seulement sont difficiles à ferrer, mais ne valent rien pour la selle, ni pour le carrosse; ils ne sont tout au plus bons que pour la charrue.

Il y a encore d'autres accidents qui arrivent au pied: nous en parlerons dans la troisième partie.

De la beauté & des défauts des parties extérieures du Corps.

Avant que d'entrer dans le détail de la beauté & des défauts des parties extérieures du corps d'un *cheval*, il est bon de se rappeler ici, que ce corps est composé, suivant la division générale que nous en avons faite dans le premier chapitre, des reins, des côtes, du ventre & des flancs.

Des Reins.

Les reins sont, suivant la dénomination commune, la partie supérieure du corps, depuis le garrot jusqu'à la croupe.

La force des reins est une chose essentielle pour la bonté d'un cheval. Il faut pour cela qu'ils soient un peu courts, & que l'épine du dos soit ferme, large & unie.

Plus un *cheval* est court de reins, plus il rassemble ses forces; il galope mieux sur les hanches, parce que ses forces sont plus unies; mais comme ses mouvements se font près de la selle, ils sont incommodes au cavalier. Il ne va jamais si bien le pas que celui qui a les reins longs; parce que ce dernier étend les jambes avec plus de facilité; mais aussi celui qui a les reins trop longs ne galope pas si bien, ses forces étant désunies, ce qui empêche de se rassembler.

Lorsqu'un cheval n'a point l'épine du dos unie, & qu'il a le dos bas & enfoncé, on le nomme *cheval ensellé*. Ces sortes de *chevaux* ont pour l'ordinaire un bel avant-main, l'encolure fort relevée, la tête placée haut, & couvrent leur cavalier; ils sont assez légers & vont commodément pendant

quelque temps; mais ils se lassent bientôt parce qu'ils ont peu de forces, & ne peuvent pas porter si pesant que d'autres: outre cela ils sont difficiles à seller.

Dans un *cheval* gras, qui est en bon état, & qui a l'épine du dos large, on doit voir au milieu de cette partie, un canal qui règne le long de l'épine; c'est ce qu'on appelle avoir *les reins doubles*.

Des Côtes.

Le tour des côtes doit prendre en rond depuis l'épine du dos jusques dessous la poitrine à l'endroit où passent les fangles; mais il faut prendre garde que les dernières côtes qui joignent les flancs, ne soient trop arrondies & retroussées, parce qu'un *cheval* avec ce défaut, ne peut jamais prendre beaucoup de corps: il mange ordinairement moins qu'un autre; & pour peu qu'il travaille, il a le ventre coupé comme un levrier.

Quand un *cheval* a la côte plate, c'est-à-dire quand les côtes sont serées, plates & avalées, il n'a pas la respiration si libre, & il est difficile à seller sans le blesser. Beaucoup de ces sortes de *chevaux* ne laissent pas avec ce défaut, d'avoir les reins bons, mais ils ont toujours une vilaine croupe.

Du Ventre.

Le ventre ne doit pas descendre plus bas que les côtes: il doit être large à proportion de la taille du *cheval*.

Il y a des *chevaux* qui ont trop de ventre, & d'autres qui n'en ont pas assez. Manquer de ventre, de corps, ou de boyau, sont termes synonymes.

Un *cheval* a trop de ventre, lorsque cette partie descend trop bas & est trop pleine: ce qu'on appelle, *ventre avalé*, *ventre de vache*.

Lorsqu'un *cheval* maigre commence à s'engraïsser, il paroît avoir trop de ventre: mais quand il a la côte bien tournée, & qu'il n'a pas le flanc retroussé, le ventre passe à la croupe. Les surfaix à l'angloise étant très-larges, sont excellents pour ces sortes de *chevaux*.

Lorsqu'un *cheval* n'est pas jeune, & qu'il a le ventre grand & avalé, qu'il mange beaucoup & qu'il touffe souvent, c'est un acheminement à la pousse: maladie dont nous parlerons dans la troisième partie.

Des Flancs.

Les flancs doivent accompagner la rondeur du ventre & des côtes jusqu'auprès de la croupe.

Un grand défaut dans un *cheval*, c'est lorsqu'il manque de flanc, c'est-à-dire, que cette partie n'est point assez remplie; on l'appelle *flanc retroussé*.

Il y a des *chevaux*, qui, avec la côte bien tournée, ont le flanc creux. Quoiqu'ils soient gras & qu'ils aient beaucoup de chair sur les côtes, ils

manqueront toujours de flanc, & l'on remarque que tout *cheval* qui a de l'ardeur, quoiqu'il mange bien, devient toujours élanqué par le moindre travail.

Lorsqu'un *cheval* a quelque douleur ou quelque accident aux jarrêts, ou à quelqu'autre partie du train de derrière, il est toujours élanqué & étroit de boyau.

Quand le flanc d'un *cheval* commence à battre plus qu'à l'ordinaire, sans avoir été surmené, on l'appelle *flanc-altéré*: & lorsqu'un *cheval* est trop échauffé dans le corps, soit par trop de fatigue, soit qu'il soit actuellement malade, ou qu'il doive bientôt le devenir, le flanc lui bat comme à un souffif.

Il y a certains *chevaux*, qui, sans être altérés de flanc, soufflent beaucoup en travaillant; on les appelle pour cela *souffleurs*; mais si tôt qu'on les arrête, le flanc leur bat naturellement. Les conduits de la respiration étant trop étroits, causent ce défaut.

Il y en a d'autres qui sont gros d'haleine: ils ont la respiration un peu plus libre qu'un souffleur, mais ils ne laissent pas de souffler beaucoup en travaillant; ce qui est très-incommode, sur-tout pour les *chevaux* de chasse & de carrosse.

De la beauté & des défauts des parties extérieures de l'Arrière-main.

Les parties de l'arrière main, sont la croupe; les hanches, la queue, les cuisses, le grasset, le jarret & les jambes de derrière.

De la Croupe.

Il faut que la croupe soit ronde & large à proportion du corps du *cheval*. Dans un *cheval* qui est gras, il doit y avoir au milieu de la croupe, dans l'endroit où se place la croupière, une ligne creuse depuis les rognons jusqu'à la queue; c'est la continuation du canal dont nous avons parlé au sujet des reins doubles.

Quand la croupe ne s'étend point assez en rond depuis l'extrémité des reins jusqu'au haut de la queue, & que cette partie paroît extrêmement courte, on l'appelle, *croupe avalée*, *coupée* ou *cul de prune*. C'est un défaut assez ordinaire aux *chevaux* barbes, espagnols, & autres nés dans les pays orientaux: mais ce défaut, qui n'est contraire qu'à la beauté, est réparé par la bonté de leurs hanches.

Lorsque les deux os des hanches, qui sont aux deux côtés de la croupe, sont trop élevés, on appelle les *chevaux* qui ont cette difformité, *chevaux cornus*. Ceux qui ont la côte plate & le ventre avalé, paroissent presque toujours cornus.

Des Hanches.

Les hanches, qui sont partie de la croupe, doi-

vent être d'une juste longueur. C'est par la situation du jarret qu'on juge de la structure des hanches. Lorsque le jarret vient trop en arrière, les hanches sont trop longues; & quoique les *chevaux* qui ont ce défaut aillent bien le pas, ils ont beaucoup de peine à galoper assis, & n'ont jamais beaucoup de force.

Lorsque les hanches descendent à plomb depuis l'os de la hanche jusqu'au boulet, elles sont alors trop courtes, & les *chevaux* de cette structure, marchent ordinairement roides de derrière; parce qu'ils ne peuvent pas facilement plier le jarret.

De la Queue.

La situation, la force & le port de la queue, font juger de la beauté de cette partie, & en même temps de la force du *cheval*.

Il faut que la queue ne soit placée ni trop haut ni trop bas. La queue trop haute rend la croupe pointue, & la queue trop basse marque ordinairement foiblesse de reins.

Le tronçon de la queue doit être gros, ferme & garni de poil. Si un *cheval* serre la queue & qu'il résiste quand on veut la lui lever avec la main, c'est un signe de vigueur.

Un défaut contre la beauté de la queue, c'est lorsqu'il y a peu de poil, on l'appelle *queue de rat*.

Non-seulement la queue doit être longue & garnie de poil, mais pour la grace de cette partie, il faut qu'elle descende en rond en sortant de la croupe, & non à plomb; c'est ce qu'on appelle *porter la queue en trompe*.

Des Fesses & des Cuisses.

Les fesses & les cuisses d'un *cheval* doivent être grosses & charnues à proportion de la croupe, & le muscle qui paroît au-dehors de la cuisse, au-dessus du jarret, doit être fort épais, parce que les cuisses maigres, & qui ont ce muscle petit, sont une marque de foiblesse au train de derrière. Il faut avec cela que les cuisses soient ouvertes en dedans. Un *cheval* serré de derrière, qu'on appelle *mal gigoté*, est celui dont les cuisses sont trop près l'une de l'autre.

Des jarrets.

Il faut que les jarrets soient grands, larges, décharnés & nerveux. Les petits jarrets sont foibles; & ceux qui ne sont pas décharnés, qu'on appelle *jarrets gras*, sont sujets à avoir des courbes, des vessigons, & autres accidents dont nous parlerons dans la troisième partie. Ils sont encore la source de toutes les humeurs qui causent les maux des jambes.

Lorsque les jarrets sont serrés l'un près de l'autre, on appelle les *chevaux* qui ont ce défaut, *crochus* ou *jarrets*. C'est le même défaut que les cuisses serrées & un signe de foiblesse dans le train de der-

rière. Il se trouve pourtant quelquefois des *chevaux* crochus qui ont assez de reins. Quand les jarrets sont trop tournés en dehors, c'est un défaut encore plus considérable que celui d'être crochu; jamais un *cheval* ne peut s'asseoir sur les hanches.

A l'égard des autres parties des jambes de derrière, elles doivent avoir les mêmes qualités que celles de devant, c'est-à-dire, être larges, plates, sèches, nerveuses, peu garnies de poil, excepté celui du fanon; & enfin elles doivent tomber sur une seule ligne depuis le jarret jusqu'au boulet.

Récapitulation des qualités & des défauts dont on a parlé dans les trois articles précédents, avec la manière d'examiner un cheval avant que de l'acheter.

La première chose à examiner lorsque la figure d'un *cheval* qu'on veut acheter nous plaît, c'est de voir s'il ne boite point, en le faisant trotter en main sur le pavé,

Un *cheval* qui boite marque tous les temps du trot avec la tête, & il appuie ferme à terre & promptement le pied de la jambe dont il ne boite point, pour soulager l'autre.

Il y a des *chevaux* qui, en marchant, badinent de la tête, comme s'ils étoient boiteux, quoiqu'ils ne le soient pas, on les appelle *boiteux de la bride*.

Avant que de détailler toutes les parties d'un *cheval*, il faut lui regarder à la bouche pour voir son âge, & s'il n'est point bégut, contre-marké & fillé, comme il est expliqué dans l'article suivant.

Puis il faut suivre la division que nous avons faite ci-devant, en commençant par l'avant-main.

Voir si la tête est petite, sèche, courte & bien placée.

Si le front est uni, s'il n'est point camus, ou au contraire s'il n'a point la tête trop busquée.

S'il a un épi au front, avec une étoile ou pelote.

Si les falières ne sont point enfoncées ou creuses.

Si l'œil est clair, vif & effronté.

Si les yeux ne sont point trop gros ou trop petits. Si n'a point la vitre obscure, & le fond de l'œil noir ou brun. S'il n'y a point quelque tache ou blancheur. Si la prunelle est grande & large; s'il n'y a point de dragon; & si l'œil n'est point cul de verre ou véron.

Si la ganache n'est point trop quarrée, & l'entre-deux des os trop serré. Si entre les deux os de la ganache, il n'y a point quelque grosseur ou glande.

Si la bouche n'est point trop fendue, ou trop petite.

Si la langue & les lèvres ne couvrent point les barres. Si la langue n'est point coupée par l'embouchure.

Si les barres sont assez hautes & décharnées, sans pourtant être trop tranchantes; ou si elles ne sont point trop basses, trop rondes, ou trop charnues.

Si les nazeaux sont assez fendus & assez ouverts.

Si la barbe est trop plate ou trop élevée; si elle

n'est point blessée, & si elle n'a point de duretés ou de calus.

Si l'encolure est relevée & tranchante près de la crinière; si elle n'est point éfilée ou trop épaisse, renversée, fautive ou penchante.

Si le garot est long & peu charnu; si n'a point le coup de hache.

Si les épaules sont plates, décharnées, libres & mouvantes; si le *cheval* n'est point trop chargé d'épaules, ou au contraire trop ferré; si il ne les a point chevillées.

Si le poitrail n'est point trop large, trop avancé, ou trop étroit.

Si n'est point trop élevé sur les jambes; si elles tombent en ligne droite depuis le haut du bras jusqu'au boulet.

Si le bras de la jambe est large, long & nerveux.

Si le genou est plat, large & décharné; si n'est point plié en avant en forme d'arc (ce qu'on appelle *jambe arquée*); si n'est point couronné ou enflé.

Si le canon est gros & court à proportion de la taille.

Si n'y a point de suros, d'osselets, de susées & de suros chevillés.

Si le nerf de la jambe est détaché & éloigné de l'os, sans dureté ni enflure.

Si le boulet est nerveux & gros sans enflure ni couronne; si n'y a point de molettes, & si n'est point trop flexible.

Si le paturon n'est point trop court ou trop long, c'est-à-dire, court-jointé ou long-jointé.

Si n'est point droit sur jambes ou bouleté.

Si un côté du paturon n'est pas plus haut que l'autre; si n'a pas de peignes.

Si la couronne accompagne la rondeur du pied, sans être plus haute que le sabot.

Si ne se donne point des atteintes.

Si le pied n'est ni trop grand ni trop petit.

Si la forme du sabot est ronde, & si a la corne unie & brune.

Si les talons ne sont point ferrés, ou l'un des quartiers plus haut que l'autre.

Si la fourchette est bien nourrie sans être trop grosse & trop large; si au contraire elle n'est point trop petite ou trop desséchée.

Si le dedans du pied est creux sans que la sole soit affoiblie.

Si les pieds ne sont point plats, encastelés, comblés, cerclés; si n'y a point de seymes, d'avature; si n'a point été fourbu.

Si place bien les pieds, & que la pince ne soit ni en dedans ni en dehors.

Il faut ensuite passer aux parties du corps & de l'arrière-main.

Voir si les reins sont assez courts, & si l'épine du dos est large, ferme & unie.

Si le *cheval* n'est point enflé; si le tour des côtes prend bien en rond, & si n'a point trop ferrées.

Si a trop de ventre ou de boyau, ou au contraire, si n'est point efflanqué; si n'a pas le flanc retroussé, altéré ou pouffif.

Si n'est point souffleur ou gros d'haleine.

Si la croupe est ronde & large, si elle n'est point avalée; si le *cheval* n'est point cornu.

Si les hanches ne sont point trop longues ou trop courtes.

Si a la queue bien placée; si la porte en trompe; si le tronçon est gros & ferme & garni de poil; si n'a point une queue de rat.

Si les cuisses & les fesses sont grosses & charnues; si elles ne sont point trop serrées l'une contre l'autre.

Si les jarrets sont grands, larges, nerveux & décharnés.

Si le *cheval* n'est point crochu, ou au contraire si les jarrets ne sont point trop tournés en dehors; si n'a point de vessigons, de courbes, &c.

Si les jambes de derrière sont larges, plates, sèches & nerveuses; si n'a point trop de poil aux jambes.

Après avoir ainsi détaillé toutes les parties d'un *cheval*, il faut le faire monter, pour voir si marche bien, c'est-à-dire, si il lève les jambes avec facilité, sans se croiser ni billarder. Celui qui se croise, porte les deux pieds de devant en dedans, en les passant l'un par-dessus l'autre en marchant; & celui qui billarde fait le contraire, il les jette en dehors, & lève les pieds fort haut. Le premier défaut fait qu'un *cheval* se coupe en marchant, & celui qui billarde se fatigue & se ruine bientôt. Pour mieux s'apercevoir de ces défauts, il faut faire venir un *cheval* droit à soi au pas, & non en tournant ni au galop, comme font les Maquignons lorsqu'ils veulent vendre ces sortes de *chevaux*.

Il faut ensuite voir si il tient les reins droits sans se bercer; si marche la tête haute & bien placée; si il ne pèse point à la main; si ne donne point des coups de tête; si a un pas hardi sans broncher; si il galope légèrement & sûrement; si prend bien l'éperon; si il rassemble facilement ses forces à l'arrêt après qu'on l'a échappé de la main.

Un *cheval* qui aurait toutes les qualités qu'on vient de décrire, sans en avoir les défauts, seroit sans contredit un animal parfait; ce qui est rare à trouver: mais comme il est essentiel à un connoisseur de tout savoir, j'ai jugé à propos de mettre cette récapitulation à la fin de cet article.

Remarques sur les chevaux de différents pays.

Tous les auteurs ont donné la préférence au *cheval* d'Espagne, & l'ont regardé comme le premier de tous les *chevaux* pour le manège, à cause de son agilité, de ses ressorts, & de sa cadence naturelle: pour la pompe & la parade, à cause de sa fierté, de sa grace & de sa noblesse; pour la guerre dans un jour d'affaire, par son courage & sa docilité. Quelques-uns s'en servent pour la chasse &

pour le carrosse ; mais c'est dommage de sacrifier à ce dernier usage un si noble animal.

M. le duc de Newcastle, qui donne de grands éloges au *cheval* d'Espagne, ne lui trouve qu'un défaut, qui est d'avoir trop de mémoire, parce qu'il s'en sert pour manier de soi-même & pour prévenir la volonté du cavalier ; mais ce défaut, si c'en est un, n'est que l'effet de sa gentillesse & de sa ressource, dont il est aisé de profiter, en suivant les principes de la vraie école.

C'est des haras d'Andalousie que sortent les meilleurs *chevaux*. La race en avoit été bien abâtardie dans les derniers temps, par l'avarice de ceux qui les gouvernoient, & qui préféroient les mullets aux *chevaux*, parce qu'ils en tiroient plus de profit ; mais depuis quelques années, on a remédié à cet abus.

Le *cheval* barbe est plus froid & plus négligent dans son allure ; mais lorsqu'il est recherché, on lui trouve beaucoup de nerf, de légèreté & d'haleine. Il réussit parfaitement aux airs relevés, & dure long-temps dans une école. En France, on se sert plus volontiers de *chevaux* barbes, que de *chevaux* d'Espagne pour les haras. Ce sont d'excellents étalons pour tirer des *chevaux* de chasse : les *chevaux* d'Espagne ne réussissent pas de même, parce qu'ils produisent des *chevaux* de plus petite taille que la leur ; ce qui est le contraire du barbe.

Les napolitains sont pour la plupart indociles, & par conséquent difficiles à dresser. Leur figure ne prévient pas d'abord, parce qu'ils ont ordinairement la tête trop grosse & l'encolure trop épaisse ; mais ils ne laissent pas avec ces défauts, d'être fiers & d'avoir de beaux mouvements. Un attelage de *chevaux* napolitains bien choisis & bien dressés à cet usage est fort estimé.

Les *chevaux* turcs ne sont pas si bien proportionnés que les barbes & les *chevaux* d'Espagne. Ils ont pour la plupart l'encolure filée, le dos trop relevé ; ils sont trop longs de corps, & avec cela ont la bouche sèche, l'appui mal-aisé, peu de mémoire, sont colères, paresseux, & quand ils sont recherchés, ils partent par élans, & à l'arrêt ils s'abandonnent sur l'appui & sur les épaules ; ils ont encore les jambes très-menues, mais très-nerveuses, & quoique les parurons soient longs, ils ne sont pas trop flexibles. Ils sont grands travailleurs à la campagne avec peu de nourriture, de longue haleine, peu sujets aux maladies. Par ces qualités & par ces défauts, il est aisé de juger que les *chevaux* turcs sont plus propres pour la course que pour le manège.

Les haras d'Allemagne sont entretenus d'étalons turcs, barbes, espagnols & napolitains ; c'est pourquoi il y a dans ce pays de parfaitement beaux *chevaux* ; mais peu réussissent bien à la chasse, parce que ceux qui y sont nés, n'ont pas ordinairement beaucoup d'haleine.

M. de la Broue dit que les *chevaux* allemands sont naturellement malicieux & ramingueux. Ce qu'on

attribuoit de son temps à leur mauvais naturel, provenoit peut-être de l'imprudence de ceux qui, en les exerçant, les recherchoient d'abord avec trop de violence & de sujétion.

Les *chevaux* danois sont bien moulés & ont de beaux mouvements ; on en fait de braves fauteurs. Ils sont excellents pour la guerre, & on tire de ce pays de superbes attelages.

Il y a deux provinces en France d'où on tire de fort beaux & bons *chevaux*, le Limousin & la Normandie. Les *chevaux* Limousins tiennent beaucoup du barbe, aussi sont-ils excellents pour la chasse. Le *cheval* normand est meilleur pour la guerre que pour la chasse. Il a plus de dessous, c'est-à-dire plus de jambes, & est plutôt en état de rendre service que le Limousin, qui n'est dans sa force qu'à huit ans. Depuis qu'on a mis en Normandie des étalons de taille & étoffés, on en tire de parfaitement beaux *chevaux* de Carrosse, qui ont plus de légèreté, plus de ressource, & une aussi belle figure que les *chevaux* d'Hollande.

Les *chevaux* anglois sont les plus recherchés pour la course & pour la chasse ; par leur haleine, leur force, leur hardiesse & la légèreté avec laquelle ils franchissent les haies & les fossés. S'ils étoient assouplis par les règles de l'art avant de les faire courre (ce qu'on pratique peu), les ressorts en seroient plus lians, se conserveroient plus long-temps, & le cavalier s'en serviroit plus commodément ; ils auroient la bouche plus assurée, & ils ne seroient pas si sujets, comme le dit M. le duc de Newcastle, à rompre le col à leur homme, quand ils cessent de galoper sur le tapis, c'est-à-dire, sur le terrain uni. Les meilleurs sont de la province d'Yorkshre.

On se sert communément en France des *chevaux* d'Hollande pour le carrosse. Ceux de la Northollande ou de Frise sont les meilleurs.

Il y a beaucoup de *chevaux* flamands qu'on veut faire passer pour *chevaux* de Hollande : mais presque tous ont les pieds plats ; ce qui est un des plus grands défauts qu'un *cheval* de carrosse puisse avoir.

Des qualités & des vices du cheval.

La connoissance du naturel d'un *cheval* est un des premiers fondemens de l'art de le monter, & tout homme de *cheval* en doit faire sa principale étude. Cette connoissance ne vient qu'après une longue expérience, qui nous apprend à développer la source de la bonne ou de la mauvaise inclination de cet animal.

Quand la juste stature, & la proportion des parties sont accompagnées d'une force liante, & qu'avec cela on trouve dans un *cheval* du courage, de la docilité & de la bonne volonté, on peut avec ces bonnes qualités mettre aisément en pratique les vrais principes de la bonne école : mais quand la nature est rebelle, & qu'on n'est point en état de découvrir d'où nait cette opiniâtreté, on court risque d'employer des moyens plus capables

de produire des vices nouveaux, que de corriger ceux qu'on croit connoître.

Le manque de bonne volonté dans les *chevaux* procède ordinairement de deux causes : ou ce sont des défauts extérieurs, ou c'en sont d'intérieurs. Par défauts extérieurs, on doit entendre la foiblesse des membres, soit naturelle, soit accidentelle, qui se rencontre aux reins, aux hanches, aux jarrets, aux jambes, aux pieds ou à la vue. Comme nous avons détaillé assez au long tous ces défauts dans la première partie, nous ne les rapporterons point ici.

Les défauts intérieurs, qui forment précisément le caractère d'un *cheval*, sont la timidité, la lâcheté, la paresse, l'impatience, la colère, la malice, auxquels on peut ajouter la mauvaise habitude.

Les *chevaux* timides, sont ceux qui sont dans une continuelle crainte des aides & des châtimens, & qui prennent ombrage du moindre mouvement du cavalier. Cette timidité naturelle ne produit qu'une obéissance incertaine, interrompue, molle & tardive; & si on bat trop ces sortes de *chevaux*, ils deviennent tout-à-fait ombrageux.

La lâcheté est un vice qui rend les *chevaux* poltrons & sans cœur. On appelle communément ces sortes de bêtes *des carognes*. Cette lâcheté avilit totalement un *cheval*, & le rend incapable d'aucune obéissance hardie & vigoureuse.

La paresse est le défaut de ceux qui sont mélancoliques, endormis, & pour ainsi dire hébétés; il s'en trouve pourtant quelques-uns parmi ceux-ci, dont la force est engourdie par la roideur de leurs membres, & en les réveillant avec des châtimens faits à propos, ils peuvent devenir de braves *chevaux*.

L'impatience est occasionnée par le trop de sensibilité naturelle, qui rend un *cheval* plein d'ardeur, déterminé, fougueux, inquiet. Il est difficile de donner à ces sortes de *chevaux* une allure réglée & paisible, à cause de leur trop grande inquiétude, qui les tient dans une continuelle agitation, & le cavalier dans une affiette incommode.

Les *chevaux* colères sont ceux qui s'offensent des moindres châtimens, & qui sont vindicatifs. Ces *chevaux* doivent être conduits avec plus de ménagement que les autres; mais quand, avec ce défaut, ils sont fiers & hardis, & qu'on fait bien les prendre, on en tire meilleur parti que de ceux qui sont malicieux & poltrons.

La malice forme un autre défaut naturel. Les *chevaux* attaqués de ce vice, retiennent leurs forces par pure mauvaise volonté, & ne vont qu'à contre-cœur. Il y en a quelques-uns qui font semblant d'obéir, comme vaincus & rendus; mais c'est pour échapper aux châtimens de l'école, & sitôt qu'ils ont repris un peu de force & d'haleine, ils se défendent de plus belle.

Les mauvaises habitudes que contractent certains *chevaux* ne viennent pas toujours de vices intérieurs, mais souvent de la faute de ceux qui les ont d'abord mal montés : & quand ces mauvaises

habitudes se sont enracinées, elles sont plus difficiles à corriger qu'une mauvaise disposition qui viendrait de la nature.

Les différents vices que nous venons de définir, sont la source de cinq défauts essentiels, & d'une dangereuse conséquence; savoir, d'être ou ombrageux, ou vicieux, ou rétifs, ou ramingues, ou entiers.

Le *cheval* ombrageux est celui qui s'effraie de quelque objet, & qui ne veut point en approcher. Cette appréhension, qui vient souvent de timidité naturelle, peut être causée aussi par quelque défaut à la vue, qui lui fait les choses autrement qu'elles ne sont; souvent encore, c'est pour avoir été trop battu, ce qui fait que la crainte des coups, jointe à celle de l'objet qui lui fait ombrage, lui accable la vigueur & le courage. Il y a d'autres *chevaux* qui, ayant été trop longtemps dans l'écurie, ont peur la première fois qu'ils sortent, & à qui tout cause des alarmes; mais cette manie, quand elle ne vient point d'autre cause, dure peu, si on ne les bat point, & si on leur fait connoître avec patience ce qui leur fait peur.

Le *cheval* vicieux est celui qui, à force de coups, est devenu malin au point de mordre, de ruer & de hair l'homme : ces défauts arrivent aux *chevaux* colères & vindicatifs, qui ont été battus mal-à-propos; car l'ignorance & la mauvaise humeur de certains cavaliers fait plus de *chevaux* vicieux que la nature.

Le *cheval* rétif est celui qui retient ses forces par pure malice, & qui ne veut obéir à aucun aide, soit pour avancer, pour reculer ou pour tourner. Les uns sont devenus rétifs, pour avoir été trop battus & contraints; & les autres pour avoir été trop respectés par un cavalier qui les aura redoutés. Les *chevaux* chatouilleux qui retiennent leurs forces, sont sujets à ce dernier défaut.

Le *cheval* ramingue est celui qui se défend contre les éperons, qui y résiste, qui s'y attache & qui rue dans une place, qui recule ou se cabre, au lieu d'obéir aux aides & d'aller en avant. Lorsqu'un *cheval* résiste par poltronnerie, c'est un indice de carogne, & quoiqu'il fasse de grands & de furieux sauts, c'est plutôt malice que force.

Le *cheval* entier est celui qui refuse de tourner, plutôt par ignorance & faute de souplesse, que par malice. Il y a des *chevaux* qui deviennent entiers à une main, quoiqu'ils y aient d'abord paru souples & obéissans, parce qu'on aura voulu trop tôt les assujettir, & passer trop vite d'une leçon à l'autre. Un accident, qui vient à la vue ou à quelqu'autre partie du corps, peut aussi rendre un *cheval* entier à une main, & même rétif. Le défaut d'être entier est différent de celui d'être rétif, en ce que le *cheval* rétif, par malice ne veut point tourner, quoiqu'il le sache faire; & l'entier ne tourne point, parce qu'il ne le peut, soit par roideur ou par ignorance.

Quand les défauts que nous venons de définir,

viennent de manque de cœur & par foiblesse, la nature du *cheval* étant alors défectueuse, & le fond n'en étant pas bon, il est difficile d'y suppléer par l'art.

L'origine de la plupart des défenses des *chevaux*, ne vient pas toujours de la nature; on leur demande souvent des choses dont ils ne sont pas capables, en les voulant trop presser & les rendre trop savans: cette grande contrainte leur fait haïr l'exercice, leur soule & leur fatigue les tendons & les nerfs, dont les ressorts font la souplesse; & souvent ils se trouvent ruinés, quand on croit les avoir dressés: alors n'ayant plus la force de se défendre, ils obéissent, mais de mauvaise grace, & sans aucune ressource.

Une autre raison fait encore naître ces défauts: on les monte trop jeunes, & comme le travail qu'on leur demande est au-dessus de leurs forces, & qu'ils ne sont pas encore assez formés pour résister à la sujétion qu'ils doivent souffrir avant d'être dressés, on leur force les reins, on leur affoiblit les jarrets, & on les gêne pour toujours. Le véritable âge, pour dresser un *cheval*, est six, sept ou huit ans, suivant le climat où il est né.

La rébellion & l'indocilité, qui sont si naturelles, sur tout aux jeunes *chevaux*, viennent encore de ce qu'ayant contracté l'habitude d'être en liberté dans les haras, & de suivre leurs mères, ils ont peine à se rendre à l'obéissance des premières leçons, & à se soumettre aux volontés de l'homme, qui profitant de l'empire qu'il prétend avoir sur eux, pousse trop loin sa domination; joint à ce qu'il n'y a point d'animal qui se ressouviene mieux que le *cheval* des premiers châtimens qu'on lui a donnés mal à propos.

Il y avoit autrefois des personnes préposées pour exercer les poulains au sortir du haras, lorsqu'ils étoient encore sauvages. On les appelloit *cavalcadours* le *bardelle*: on les choisissoit parmi ceux qui avoient le plus de patience, d'industrie, de hardiesse & de diligence; la perfection de ces qualités n'étant pas si nécessaire pour les *chevaux* qui ont déjà été montés, ils accouruoient les jeunes *chevaux* à souffrir qu'on les approchât dans l'écurie, à se laisser lever les quatre pieds, toucher de la main, à souffrir la bride, la selle, la croupière, les sang'les, &c. Ils les assuroient & les rencoient doux au montoir. Ils n'employoient jamais la rigueur ni la force, qu'auparavant ils n'eussent essayé les plus doux moyens dont ils pussent s'aviser; & par cette ingénieuse patience, ils rendoient un jeune *cheval* familier & ami de l'homme; lui conservoient la vigueur & le courage; le rendoient sage & obéissant aux premières règles. Si on imitoit à présent la conduite de ces anciens amateurs, on verroit moins de *chevaux* estropiés, ruinés, rebours, roides & vicieux.

Des Chevaux de guerre.

L'art de la guerre, & l'art de la cavalerie se doi-

vent réciproquement de grands avantages. Le premier a fait connoître de quelle nécessité il est de sçavoir mener sûrement un *cheval*; & cette connoissance a engagé à établir des principes pour y parvenir. Delà est venu l'établissement des académies, que les grands princes se sont toujours fait honneur de protéger. Ces principes mis en pratique, ont contribué à la justesse des différens mouvements qui se font dans les armées. Il ne sera pas difficile de se l'imaginer, en considérant que chaque air de manège conduit à une évolution de cavalerie.

Le passage, par exemple, rend noble & relevée l'action d'un *cheval* qui est à la tête d'une troupe.

En apprenant un *cheval* à aller de côté, on lui apprend à se ranger sur l'un & l'autre ralon, soit dans le milieu, ou à la tête de l'escadron, quand il en faut ferrer les rangs, & dans quelque occasion que ce soit.

Par le moyen des voltes on gagne la croupe de son ennemi, & on l'entoure diligemment.

Les passades servent à aller à sa rencontre & à revenir promptement sur lui.

Les pirouettes & les demi-pirouettes donnent la facilité de se retourner avec plus de vitesse dans un combat.

Et si les airs relevés n'ont pas un avantage de cette nature, ils ont du moins celui de donner à un *cheval* la légèreté dont il a besoin, pour franchir les hayes & les fossés: ce qui contribue à la sûreté, & à la conservation de celui qui le monte.

Enfin, il est constant que le succès de la plupart des actions militaires, est dû à l'uniformité des mouvements d'une troupe, laquelle uniformité ne vient que d'une bonne instruction; & qu'au contraire, le désordre qui se met souvent dans un escadron, est causé ordinairement par des *chevaux* mal dressés ou mal conduits.

De pareilles réflexions ne suffisent-elles pas pour détruire quelques critiques mal fondées de ce qu'on enseigne dans nos écoles?

Le rapport qui se trouve entre ces deux arts, a donc fait naître l'émulation parmi la noblesse, pour acquérir de la capacité dans l'art de monter à *cheval*, afin de servir son prince & sa patrie avec plus de fruit. C'est par un motif si glorieux que les anciens écuyers se sont efforcés de donner au public les moyens de dresser des *chevaux* propres pour la guerre: & c'est en marchant sur leurs traces que nous allons tâcher d'éclaircir ce qu'ils ont dit de bon sur cette matière.

Il y a deux choses à observer dans un *cheval* de guerre; ses propres qualités, & les règles qu'on doit mettre en usage pour le dresser.

Un *cheval* destiné pour la guerre, doit être de médiocre stature, c'est-à-dire de quatre pieds neuf à dix pouces de hauteur, & qui est celle qu'on demande en France dans presque tous les corps de cavalerie. Il faut qu'il ait la bouche bonne, la tête assurée, & qu'il soit léger à la main: ceux qui cherchent dans un *cheval* de guerre un appui à

pleine main se trompent ; parce que la lassitude le fait peser & appuyer sur son mors. Il doit être de bonne nature, sage, fidèle, hardi, nerveux ; d'une force pourtant qui ne soit pas incommode au cavalier, mais liante & souple : il faut qu'il ait l'épéron fin & les hanches bonnes, pour pouvoir partir & repartir vivement, & être ferme & aisé à l'arrêt. Il ne doit être aucunement vicieux ni ombrageux ; car quand même il auroit d'ailleurs assez de force, & qu'on l'auroit rendu obéissant, il arrive souvent qu'après quelques jours de repos, ou par la faude de quelque mauvaise main, il retombe dans son vice. Comme il faut toujours être en garde sur ces sortes de *chevaux*, ils ne sont bons qu'à être confinés dans une école ; car ce seroit trop que d'avoir son ennemi à combattre & son *cheval* à corriger. Le vice le plus dangereux que puisse avoir un *cheval* de guerre, est celui de mordre, & de se jeter sur les autres *chevaux* ; parce que dans un combat, où il est animé, on ne peut lui ôter ce défaut.

Lorsqu'on trouvera dans un *cheval* toutes les bonnes qualités que nous venons de décrire, il sera aisé à un homme de *cheval* de le dresser au manège de guerre, en suivant les règles que nous avons données, lesquelles regardent la souplesse & l'obéissance, afin de le rendre prompt à obéir à la main & aux jambes, ce qu'il fera facilement, si, après avoir été assoupli au trot, on l'a confirmé ensuite dans la leçon de l'épaulement en dedans & celle de la croupe au mur ; si on lui a appris à tourner diligemment & facilement sur les voltes de combat, c'est-à-dire, sur un cercle la demi-hanche dedans ; si on l'a rendu obéissant au partir de la ligne droite des passades ; facile & aisé à se rassembler aux deux extrémités de la même ligne pour former la demi-volte à chaque main ; si on l'a rendu prompt & agile à bien exécuter une pirouette & une demi-pirouette. Voilà essentiellement ce qu'un *cheval* de guerre doit savoir pour ce qui regarde la souplesse & l'obéissance ; mais une autre chose absolument nécessaire, c'est de l'aguérir au bruit des armes, en l'accoutumant au feu, à la fumée & à l'odeur de la poudre, au bruit des tambours, des trompettes, & au mouvement des armes blanches. Il y a de très-braves *chevaux* qui tremblent de frayeur à la vue d'un ou de plusieurs de ces objets ; & quoiqu'ils aient les barres sensibles & la bouche bonne, ils perdent tout sentiment de la bride, des éperons, & de toute autre aide, aussi bien que des châtimens, & s'abandonnent à d'étranges caprices pour fuir l'objet de leur apprehension : il faut même tenir toujours ces *chevaux* en exercice lorsqu'ils sont dressés, car le repos leur fait prendre de nouvelles alarmes ; ce qui prouve que l'art le plus subtil ne peut tout-à-fait effacer, ni vaincre les vices naturels.

M. de la Broue dit, que le remède le plus court & le plus simple pour accoutumer en peu de temps un *cheval* au bruit des armes à feu, & des autres bruits guerriers, c'est de tirer un coup de pis-

tolet dans l'écurie, & de faire battre la caisse une fois le jour par un palefrenier, positivement dans le temps qu'on va leur donner l'avoine, & que peu de temps après ils se réjouiront à ce bruit, comme ils faisoient auparavant au son du crible.

Il y en a de tellement ombrageux, qu'ils demeurent à ce bruit les oreilles tendues & droites, roulent & blanchissent les yeux dans la tête, tremblent & suent d'effroi, tiennent une poignée de foin serrée entre les dents sans remuer les mâchoires, & enfin se jettent dans la mangeoire & à travers les barres ; mais avec la patience & l'industrie d'un cavalier intelligent, on vient à bout des *chevaux* de ce naturel.

Il y a une autre façon d'accoutumer les *chevaux* au feu ; je l'ai souvent expérimentée & vu pratiquer ; c'est de les mettre dans les piliers : là, sans aucun danger, il est aisé de les accoutumer à tout ce qui peut leur porter ombrage. On leur fait d'abord voir & sentir un pistolet sans être chargé ; on fait jouer la batterie, parce qu'il y en a beaucoup qui s'effraient au bruit de la détente & du cliquetis. Quand ils sont faits à ce bruit, on brûle une amorce en se tenant loin du *cheval*, le dos tourné vis-à-vis de sa tête ; on s'en approche après pour lui faire sentir le pistolet & l'accoutumer à l'odeur de la fumée. Il faut toujours le flatter en l'approchant, & lui donner quelque chose à manger ; car ce n'est que par la douceur & les caresses qu'on apprivoise ces animaux. On met ensuite une nouvelle amorce, en accommodant le pistolet vis-à-vis de lui ; & lorsqu'il est fait à l'odeur & à la fumée de la poudre, il faut commencer à tirer en mettant une petite charge d'abord & peu bourrer ; on tire le dos tourné & un peu loin, on revient d'abord après le coup lui faire sentir le pistolet & le flatter ; suivant qu'il s'accoutume, on augmente la charge, on tire de plus près, & enfin on tire de dessus. Il faut, avec la même douceur & la même patience, l'accoutumer au bruit des tambours, au mouvement des étendards & au bruit des armes blanches. Les *chevaux* timides, qui ordinairement ont peu de force, & ceux qui n'ont pas la vue bonne, s'accoutument au feu plus difficilement que les *chevaux* vigoureux & dont la vue est saine ; & quoiqu'avec le temps on en vienne à bout, je ne conseillerois pas de se servir de pareils *chevaux* pour la guerre.

Ce n'est pas seulement dans les bornes d'un manège qu'il faut accoutumer un *cheval* de guerre à ce que nous venons de dire ; il faut souvent l'exercer en pleine campagne & dans les grands chemins, où il se trouve une infinité d'objets qui effrayent ceux qu'on sort rarement, les moulins sur-tout, tant à eau qu'à vent & les ponts de bois, sont un grand sujet d'alarmes pour bien des *chevaux* ; mais s'ils connoissent la main & les jambes, que le cavalier sache se servir à propos de ses aides, & qu'il ait le génie & la patience qu'il faut avoir, il viendra bientôt à bout de ces difficultés. Sur-tout

il ne faut point dans ces occasions, battre les jeunes chevaux ; parce que, comme nous l'avons dit ailleurs, la crainte des coups, jointe à celle de l'objet qui leur fait ombre, leur accable la vigueur, & les rebute totalement.

Des Chevaux de Chasse.

Quoique la chasse ne soit regardée que comme un amusement, cet exercice n'en mérite pas moins d'attention ; puisque c'est celui que les rois & les princes préfèrent à tous les autres. Cette inclination est sans doute fondée sur la conformité qui se rencontre entre la chasse & la guerre. En effet, de part & d'autre on voit un objet à dompter, des fatigues à essuyer, des dangers à éviter, & des ruses à pratiquer. Il n'est donc pas étonnant, qu'un exercice qui a tant de rapport aux sentiments d'héroïsme inséparables des grands princes, fixe leur goût dans leurs plaisirs. Ce n'est point ici le lieu d'examiner toutes les différentes parties de la chasse, ni de placer un éloge dont tous ceux qui pensent noblement sont remplis : mais les jours d'un souverain sont trop précieux à ses sujets pour ne le pas exciter à sa conservation autant qu'il est en leur pouvoir. Nous venons de dire que la chasse a ses dangers aussi bien que la guerre : la plupart des accidents qui y arrivent sont causés par des chevaux mal choisis ou mal dressés ; c'est pourquoi nous avons recherché avec soin tout ce qui peut conduire à la connoissance d'un bon cheval de chasse, & à la facilité de le dresser à cet exercice.

Bien des gens pensent que la façon de dresser des chevaux de guerre & de chasse, est tout-à-fait opposée aux règles du manège. Une opinion si mal fondée, & malheureusement trop générale, fait négliger les vrais principes. N'ayant donc pour guide que la fautive pratique de ceux qui ont fait naître & qui favorisent cette erreur, on n'acquiert qu'une fermeté sans grace & une exécution forcée & sans fondement. Pourroit-on, avec un peu de jugement, avancer qu'un cavalier capable de pratiquer les principes d'une bonne école, & par lesquels il est en état de juger de la nature de son cheval, & de lui former un air, n'a pas plus de facilité encore pour assouplir & rendre obéissant celui qu'on destine à la guerre, & pour étendre & donner de l'haleine à celui qu'il juge propre pour la chasse, puisque ce ne sont-là que les premiers éléments de l'art de monter à cheval ?

Le choix d'un bon coureur est très-difficile à faire ; car, outre les qualités extérieures des autres chevaux, il doit encore avoir particulièrement beaucoup d'haleine, de légèreté & de sûreté. Ces qualités doivent lui être naturelles ; l'art ne peut, tout au plus, que les perfectionner.

Un cheval de chasse ne doit pas être trop traversé ni trop raccourci de corps ; parce que ces sortes de chevaux n'ont pas ordinairement l'haleine & la facilité nécessaire aux bons coureurs. Il doit être un peu long de corps, relevé d'encolure, & avoir les

Équitation, Escrime & Danse.

épaules libres & plates, les jambes larges & nerveuses, sans être trop jointé ; il faut avec cela qu'il soit naturellement vite, sensible à l'épéron, & dans un appui léger.

M. de la Broue dit, que « les chevaux qui ne » conviennent point pour la chasse, sont ceux » qu'une timidité naturelle empêche de courir vite » par la crainte qu'ils ont de hafarder leurs forces » en courant : ceux qui se méfient de leurs forces » par quelque imperfection naturelle ou accidentelle : ceux qui sont pesants & paresseux de leur nature : ceux qui sont rebutes à force de courir, » que la simple appréhension de la course retient, » rend vicieux & rétifs : ceux qui, avec beaucoup » de reins, aiment mieux fournir un nombre de » fauts, que de distribuer leurs forces à l'action de » la course : ceux enfin que la pure malice & poltronnerie retient ».

Quoique tous ces différens chevaux puissent absolument être dressés à courre, en suivant les règles de l'art, on ne pourra jamais leur donner les qualités essentielles à un bon coureur, qui sont, comme nous venons de le dire, de galoper légèrement, sûrement & longtemps. Ces qualités ne se trouvent qu'avec une souplesse naturelle dans les membres, & qu'on perfectionne par le trot, une liberté dans les épaules, & un appui léger à la bouche, qu'on confirme par le galop ; une haleine & un courage suffisants qu'on augmente par l'exercice.

Le trot, qui est la première règle pour assouplir toutes sortes de chevaux, doit être plus étendu & plus allongé que relevé, dans un cheval de chasse, afin de lui apprendre à bien déployer les bras & les épaules. Le bridon est excellent pour donner cette première souplesse à un cheval : on peut avec cet instrument, dont nous avons donné la description & l'usage dans le chapitre troisième, le plier facilement & sans trop le gêner ; lui apprendre à tourner promptement & librement aux deux mains, sans lui offenser les barres & la place de la gourmette, ni lui déranger la bouche ; & le rendre aussi souple que ses forces & sa disposition lui permettent de le devenir. Il faut le trotter aux deux mains sans aucune observation de terrain, mais varier à tous moments l'ordre de la leçon du trot, le tournant tantôt à droite, tantôt à gauche sur un cercle ; quelquefois sur une ligne droite, plus ou moins longue, suivant qu'il se retient ou s'abandonne. On doit le tenir sur la leçon du trot, jusqu'à ce qu'il obéisse au moindre mouvement de la main & des jambes, & qu'il ait appris la facilité de tourner promptement & librement aux deux mains. Lorsqu'il est à ce point, on lui met un mors convenable à la bouche ; après quoi on lui donne la leçon de l'épaulement en dedans, non-seulement pour lui assouplir les côtes, lui faire connoître les jambes, & lui faire la bouche, mais essentiellement pour lui apprendre à avancer la jambe de dedans de derrière sous le ventre, qui est une qualité absolue.

H

ment nécessaire dans un *cheval* de chasse, afin qu'il galope plus uniment, plus commodément & de meilleure grace. Il faut aussi le tenir un peu ensemble en le menant l'épaule en dedans, non pas dans une posture aussi raccourcie que si on vouloit le dresser pour le manège; on doit au contraire l'étendre davantage, pour lui donner une grande facilité de bien déployer & allonger ses bras & ses épaules: il ne faut pourtant pas l'étendre si fort, qu'il contracte le défaut de peser à la main, dont il faudroit le corriger par les arrêts, les demi-arrêts & le reculer.

Après la leçon du trot perfectionné par celle de l'épaule en dedans, des arrêts, des demi-arrêts, & du reculer; il faut enfin le galoper pour lui augmenter la légèreté des épaules, lui assurer & adoucir l'appui de la bouche, & le confirmer dans l'habitude du galop de chasse. Cette liberté d'épaules, qui est une partie des plus essentielles pour un *cheval* de chasse, s'acquiert aisément, si après avoir été troté dans les règles, on fait lui étendre les épaules & lui faire déployer les bras sans que le mouvement du galop soit trop relevé, ni trop près de terre. Par le premier défaut, il seroit ce qu'on appelle *nager en galopant*, & il ne pourroit s'étendre; & le second défaut le seroit broncher pour la moindre pierre ou éminence qu'il rencontreroit, en rasant de trop près le tapis.

Il faut convenir que la nature semble avoir formé des *chevaux* exprès, auxquels elle a donné ce mouvement d'épaules libre & allongé, qui fait le plus grand mérite d'un coureur. Les *chevaux* anglois plus que tous les autres *chevaux* de l'Europe ont cette qualité, aussi leur voit-on fournir avec une vitesse incroyable des courses de quatre mille d'Angleterre, qui font environ deux petites lieues de France, telles que celles qui se font à Newmarket, où un *cheval* pour gagner le prix, doit arriver au but ordinairement en huit minutes, quelquefois moins. Leurs autres *chevaux* de chasse vont souvent des journées entières sans débrider, & toujours à la queue des chiens dans leur chasse du renard, en franchissant les haies & les fossés qui se trouvent fréquemment dans un pays couvert & coupé, comme l'Angleterre. Je suis persuadé que si les *chevaux* anglois avec de pareilles dispositions étoient assouplis par les règles de l'art, ils galoperoient plus sûrement & plus commodément; ne se ruineroient pas si tôt les jambes, comme il arrive à la plupart, auxquels les jambes tremblent après deux ou trois ans de service. La raison de cette foiblesse qui ne paroît pas naturelle, mais plus vraisemblablement accidentelle, vient sans doute de ce qu'on les galope trop jeunes, sans avoir été auparavant assouplis au trot; & de ce qu'on les galope toujours avec le bridon, duquel on ne doit faire usage que pour les assouplir: cet instrument n'étant point fait pour soutenir le devant, ni pour donner de l'appui, il arrive qu'un *cheval* n'est point soulagé dans son galop; & que le poids du cavalier joint à la

pesanteur naturelle des épaules, du col & de la tête du *cheval*, lui fatigue les nerfs, les tendons & les ligaments des jambes; d'où s'ensuit nécessairement la ruine de cette partie qui occasionne le défaut de broncher: c'est pour cela que les anciens écuyers ont inventé le mors, afin de soutenir l'action du *cheval* dans toutes ses allures, sur-tout celle du galop, où étant plus étendu, il est plus sujet à faire de fausses positions.

Lorsqu'on commence à galoper un *cheval* destiné pour la chasse, il ne faut pas lui demander d'abord un galop trop étendu, parce que n'ayant point encore l'habitude de galoper librement, il s'appuieroit sur la main: il ne faut pas non plus un galop raccourci, qui l'empêcheroit de se déployer comme il le doit: mais il faut le mener dans un galop uni, sans le retenir ni le chasser trop, comme s'il galopoit de lui-même n'étant point monté. C'est la main légère, accompagnée de fréquentes descentes de main, qui donne le galop dont nous parlons. La descente de main, qui est une aide excellente pour toutes sortes d'airs, semble avoir été inventée exprès pour les *chevaux* de chasse, afin de leur apprendre à galoper sans bride, & sans que le cavalier soit obligé de les soutenir à tout moment. Il faut que la leçon du galop se fasse, tantôt sur un cercle large & étroit comme au trot, & tantôt sur la ligne droite, & ne pas faire de longues reprises dans les commencemens: au lieu de lui augmenter l'haleine, & de lui donner la facilité du galop, on l'endurceroit & on le rebueroit. On doit aussi quitter souvent le galop & reprendre le pas, afin de donner au *cheval* le temps de respirer; & sitôt qu'il a repris haleine, il faut repartir au galop. Cette manière de mener un *cheval* alternativement, sans discontinuer, du galop au pas, & du pas au galop, lui donne avec le temps autant d'haleine, que ses forces & son courage lui en permettent. C'est au cavalier à juger de la longueur de la reprise du galop: lorsqu'il sent que l'haleine commence à lui manquer, il doit le remettre au pas & de même diminuer les temps du pas, lorsqu'il sent qu'il peut fournir plus long temps au galop. Une autre attention qui est de conséquence, c'est de faire en sorte à chaque arrêt de galop, que le *cheval* ne fasse pas un seul temps de trot, au lieu de se remettre au pas, ce qui incommode beaucoup le cavalier: il faut l'accoutumer à reprendre au pas immédiatement après le dernier temps du galop, & de même pour reprendre du pas au galop, il faut que cela se fasse d'un seul temps.

Quand on s'aperçoit qu'un *cheval* commence à prendre de l'haleine, & qu'il peut fournir de longues reprises au galop, sans souffler ni trop suer, il faut alors le mener dans un galop plus étendu, qu'on appelle *galop de chasse*: sans assujettir la posture de sa tête, au principe de la tenir perpendiculaire du front au bout du nez, comme aux *chevaux* de manège, on la lui doit laisser un peu plus libre, afin qu'il puisse respirer & ouvrir les naseaux avec

plus de facilité, sans pourtant qu'il ait le nez au vent; car tout *cheval* qui galope la tête haute & déplacée, est plus sujet à broncher que celui qui voit son chemin & l'endroit où il pose les pieds en galopant.

Une excellente leçon que j'ai vu pratiquer à d'habiles gens, pour un *cheval* de chasse, c'est de galoper sur un cercle large à main gauche en tenant le *cheval* un peu plié à droite & uni sur le pied droit. Cette façon de tourner à gauche, quoiqu'il galope sur le pied droit, lui apprend à ne se point désunir, lorsqu'on est obligé de lui renverser l'épaule, c'est-à-dire, de tourner tout court à gauche; ce qui arriveroit souvent, s'il n'étoit pas fait à ce mouvement, & causeroit un contre-temps qui incommoderoit le cavalier & dérangeroit son assiette. Les anciens écuyers avoient une méthode que j'approuve fort, pour galoper leurs *chevaux* de guerre & de chasse: c'étoit de galoper un *cheval* en serpentant, c'est-à-dire, au lieu de galoper sur tout le cercle, ils faisoient continuellement des portions de cercle, en reaversant à tous moments les épaules sans changer de pied, & en décrivant à-peu-près le même chemin que celui que fait un serpent ou une anguille lorsqu'ils rampent. Rien ne confirme mieux un *cheval* sur le bon pied, ni lui assure tant les jambes, que cette leçon. Elle est aisée à pratiquer, lorsqu'on le *cheval* y a été préparé en le galopant sur un cercle à gauche, placé & uni à droite.

Ce n'est point, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, dans les bornes d'un manège, qu'il faut toujours tenir un *cheval* qu'on dresse pour la guerre ou pour la chasse: il faut l'exercer souvent en pleine campagne, afin de l'accoutumer à toutes sortes d'objets, & de lui apprendre aussi à galoper sûrement sur toutes sortes de terrains, comme terres labourées, terrains gras, prés, descentes, montagnes, valons, bois.

Nous ne répétons point ici ce qu'il faut faire pour accoutumer un *cheval* au feu, qui est une chose essentielle à un coureur; mais une autre qualité que doit avoir particulièrement un *cheval* de chasse, c'est de savoir franchir les haies & les fossés, afin de ne pas demeurer en chemin, lorsqu'on rencontre quelqu'un de ces obstacles. M. de la Broue donne à ce sujet une leçon que je crois praticable & bonne; c'est d'avoir une claie d'environ 3 à 4 pieds de large sur 10 à 12 de long, la tenir d'abord couchée par terre, & la faire sauter au *cheval* au pas, au trot, & ensuite au galop, & s'il met les pieds sur la claie, au lieu de la franchir, le châtier de la gâule & de l'éperon. On la fait ensuite soulever de terre environ d'un pied, & à mesure qu'il la franchit librement, on la lève de plus en plus jusqu'à sa hauteur; ensuite on la garnit de branches & de feuilles. Cette méthode qu'il dit avoir souvent pratiquée, apprend sûrement à un *cheval* à s'étendre & à s'allonger pour le saut des haies & des fossés; mais cette leçon, qui est né-

cessaire pour un *cheval* de guerre & de chasse, ne doit s'employer que lorsqu'il est obéissant au tourner aux deux mains, au partir des mains, au parler, & lorsqu'il a la tête placée & la bouche assurée.

Il y a une autre espèce de *chevaux* de chasse qu'on appelle *chevaux d'arquebuse*, ce sont ordinairement de petits *chevaux* qu'on dresse pour chasser au fusil. Ceux-ci doivent avoir à-peu près les mêmes qualités que les coureurs, mais ils doivent être parfaitement apprivoisés & faits au feu, en sorte qu'ils suivent l'homme & qu'ils soient inébranlables au mouvement & au bruit du fusil. Il faut encore qu'ils ne s'épouvantent pas au partir & au vol du gibier. On les accoutume d'abord à s'arrêter lorsqu'on prononce le terme de *hou*; mais les plus subtils & les plus adroits apprennent à ces sortes de *chevaux* à s'arrêter court & sans remuer, même en galopant, dans le temps qu'ils abandonnent toute la bride sur le col pour coucher en joue. Un *cheval* d'arquebuse, bien sage & bien dressé à cet usage, est très-recherché; mais comme on a plus besoin pour toutes ces attentions (qui sont pourtant essentielles) de patience que de science, nous n'entrerons pas dans un plus grand détail, ce que nous en avons dit nous paroissant suffisant.

Des chevaux de carrosse.

Dans les siècles passés la magnificence des équipages n'étoit en usage que pour les triomphes; sans qu'on s'embarassât d'y rechercher la commodité. Mais la volupté qui s'est introduite parmi les nations, & qui a fait d'âge en âge des progrès incroyables, a contribué à l'invention de plusieurs sortes de voitures, dont la plus simple aujourd'hui surpasse infiniment, pour la construction, ces chars autrefois si fameux.

La perfection que les François ont donnée de nos jours aux carrosses, par les ressorts qui en rendent les mouvements imperceptibles, & par la légèreté, qui diminue considérablement le travail des *chevaux* qui les traînent; cette perfection, dis-je, en a fait une voiture si douce & si commode; que c'est présentement le premier tribut qu'on paye à la fortune.

Quand on a cru ne pouvoir rien y ajouter pour leur structure, on s'est appliqué à leur décoration, & on y a si bien réussi, que rien ne seroit plus capable d'annoncer la dignité des seigneurs, que la magnificence de leurs équipages, si les *chevaux* qu'on y attelle, étoient mieux choisis & mieux dressés pour cet usage. Cette négligence étoit pardonnable autrefois, parce que la peine que les *chevaux* avoient à ébranler ces pesantes machines, les privoient de la grace qui fait la beauté de leur action; mais aujourd'hui il n'y a plus d'obstacle qui puisse empêcher de donner cette noblesse aux équipages légers & somptueux que nous voyons.

L'Allemagne nous a devancés dans cette exactitude, & le modèle qu'on nous y donne, n'est suivi dans ce pays-ci, que par un petit nombre de seigneurs curieux. Il seroit à souhaiter cependant que cette curiosité devint générale, non-seulement pour n'avoir rien à ajouter à la magnificence, mais particulièrement pour prévenir les accidents auxquels on est exposé, en mettant au carrosse des *chevaux* qui n'ont point été assouplis, & qui n'ont pas la bouche faite.

On croit faire assez pour mettre ses jours en sûreté, que d'atteler deux ou trois fois au charriot des *chevaux* neufs, avant que de s'y confier. Cependant on n'a que trop d'exemples qui nous prouvent que cette méthode précipitée ne suffit pas pour garantir des dangers, & pour empêcher les *chevaux* de carrosse de tirer de mauvaise grace, de trotter de travers, & sur les épaules, de baisser la tête, de lever les hanches, de tendre le nez, & de forcer la main, défauts d'autant plus remarquables, que les équipages sont magnifiques.

Nous allons donc indiquer les qualités que doivent avoir les *chevaux* de carrosse, & les moyens de les leur donner.

En général un *cheval* de carrosse doit avoir la tête bien placée & l'encolure relevée (ce qu'on appelle *porter beau*), & trotter droit & uni dans les traits.

La taille ordinaire d'un beau *cheval* de carrosse est depuis 5 pieds jusqu'à 5 pieds 3 ou 4 pouces. Il doit être bien moulé & fort relevé du devant; quand même il auroit le rein un peu bas (ce qui seroit un défaut pour un *cheval* de selle), il n'en seroit que plus relevé du devant au carrosse. Il doit être traversé & assez plein de corps pour n'être point efflanqué par le travail. Il ne faut pourtant pas qu'il soit trop chargé d'épaules ni qu'il ait la poitrine trop large. C'est pour le *cheval* de charrette, une qualité qui le fait mieux donner dans le collier, mais c'est un grand défaut dans les *chevaux* de carrosse, qui doivent avoir l'épaule plate & mouvante pour pouvoir trotter librement & avec grace. Il ne doit être ni trop long ni trop court. Ceux qui sont trop courts ont ordinairement la mauvaise habitude de forger, & ceux qui sont trop longs se bercent pour la plupart, & vont sur le mors, n'ayant pas assez de rein pour se soutenir. Un *cheval* de carrosse doit avoir la jambe belle, plate & large, & l'os du canon un peu gros; surtout les pieds excellents: le moindre accident aux pieds est un grand défaut, qui le fait bientôt boiter, parce qu'il ne peut pas soutenir long temps la dureté du pavé. Il faut encore bien prendre garde aux jarrets, les *chevaux* de carrosse sont plus sujets à les avoir défectueux, que les *chevaux* de légère taille, parce que la plupart sont élevés dans des pâturages gras, qui engendrent beaucoup d'humeurs, lesquelles tombent sur les jarrets & sur les jambes. Le boulet trop flexible est encore un grand

défaut, qui empêche un *cheval* de carrosse de reculer & de retenir dans les descentes.

Un *cheval* de carrosse bien choisi, & qui a les qualités que nous venons de décrire, mérite bien qu'on lui donne les deux premières perfections que tout *cheval* dressé doit avoir, qui sont, la souplesse & l'obéissance. Avec ces qualités il trottera de meilleure grace, durera plus longtemps, & répondra mieux à la magnificence & au bon goût de son maître.

Il faut d'abord le trotter à la longe pour commencer à l'assouplir, le monter ensuite & lui mettre l'épaule en dedans, pour l'arrondir, lui donner une belle posture & lui faire la bouche. On doit aussi lui apprendre à passer les jambes la croupe au mur, afin qu'il prenne ses tournants avec plus de facilité; car toutes les fois qu'on tourne un *cheval* au carrosse, il décrit de côté une ligne circulaire avec les épaules & avec les hanches, ce qui forme une espèce de demi-volte; & il faut pour cela qu'il ait appris à passer librement les jambes l'une par-dessus l'autre, tant celles de devant que celles de derrière, sans quoi il s'attraperoit, traîneroit les hanches de mauvaise grace, ou tourneroit lourdement. Une autre leçon essentielle qu'il faut encore joindre à celle-ci, c'est de lui apprendre à piaffer parfaitement dans les piliers, après avoir été assoupli au trot. Rien ne donne à un *cheval* de carrosse une plus belle démarche, plus fière, plus libre & plus relevée, que l'action du piaffer. Les piliers ont encore cela d'avantageux, qu'outre la grace & la liberté qu'ils donnent à un *cheval*, ils lui impriment la crainte du fouet, & le rendent pour toujours obéissant au moindre mouvement de cet instrument.

Une autre chose qu'on observe rarement, & que tout *cheval* de carrosse doit avoir, c'est d'être plié à la main où il va. Celui qui est sous la main doit être un peu plié à droite; & celui qui est hors la main doit l'être à gauche. Cette posture augmente la grace d'un *cheval* qui trotte bien, lui fait voir son chemin, lui tient la croupe sur la ligne des épaules, & le fait trotter ferme & uni d'épaules & de hanches. Ceux qui ne trotent pas dans cette posture ont le défaut, ou de baisser la tête vers le bout du timon, ce qui leur fait jeter la croupe dehors & sur les traits; ou au contraire, de tendre le nez & tirer à la main, ce qui est d'autant plus dangereux qu'ils peuvent forcer la main du cocher; ce qu'on appelle vulgairement *prendre le mors aux dents*; & ceux qui sont dans le carrosse ou aux environs, risquent de perdre la vie, ou d'être estropiés. On voit souvent aussi de deux *chevaux*, l'un baisser le nez & l'autre lever la tête, posture désagréable, & tout-à-fait discordante; ce qui ne se rencontreroit point, s'ils avoient été ajustés.

Si quelqu'un trouve étrange que je donne les mêmes principes pour les *chevaux* de carrosse que pour ceux de manège, qu'il examine les attelages des seigneurs curieux en beaux équipages, qui

font dresser leurs *chevaux* au manège, avant que de les mettre au carrosse, & il sera persuadé de la différence d'un *cheval* dressé à celui qui ne l'est point. Je ne demande pas qu'on confirme un *cheval* de carrosse, comme celui de manège, dans l'obéissance pour la main & les jambes, je veux simplement qu'on le dégourdisse, qu'on lui fasse la bouche, & sur-tout qu'on lui apprenne à piaffer, à craindre le fouet, & à obéir au moindre mouvement qu'on en fait. Je ne conseillerois pas non plus d'employer ces règles pour toutes sortes de *chevaux* de carrosse; je ne parle que de ceux dont la figure & le prix méritent ce soin, & j'abandonne les *chevaux* mal bâtis, ou ces gros lourdaus de structure monstrueuse au caprice de leur nature, & à la routine des cochers.

DE LA BEAUTÉ ET DE LA BONTÉ DU CHEVAL.
(DUPATY.)

La beauté est le choix des formes agréables renfermées dans la nature. Chaque objet, chaque être a ses beautés & ses difformités. On en voit peu qui rassemblent toutes les perfections dont ils sont susceptibles.

Les animaux ont une beauté analogue à leur structure : la beauté du taureau ne ressemble en rien à celle du lion. Sans contredit le *cheval* est celui de tous dont les formes sont les plus belles, les contours les mieux arrondis, & l'ensemble le plus flatteur à l'œil. Si les hommes eussent consulté l'agrément d'un beau *cheval*, & son air noble & pacifique en même-temps, ils n'eussent pas balancé à lui donner la prééminence sur la majesté terrible du lion. Cet animal n'a rien de séduisant dans sa forme; tout indique la pesanteur. Le *cheval* au contraire, élégamment formé, semble voler & s'échapper comme une nuée légère. Ces animaux si différents ont tous deux leurs beautés.

Le *cheval* doit la sienne à la perfection des proportions bien établies entre ses membres, au passage insensible de leurs formes adoucies les unes dans les autres, à l'arrondissement de ses muscles bien détachés & assez sensibles pour être distingués. C'est pour cela qu'un *cheval* maigre plaît moins, & qu'il n'est connu que des gens instruits. Le vrai connoisseur le juge par son ensemble; & il présume que dans l'état d'embonpoint, les formes détaillées seront d'accord avec la belle proportion.

La fierté du regard du *cheval*, la légèreté de sa course, les attitudes nobles & fières sous lesquelles il se présente, sont encore des beautés. On estime sur-tout ce feu dans les yeux, & cette ardeur pour la course, qui embellit l'animal en animant tous ses membres. La souplesse de ses mouvements & l'adresse de ses jambes contribuent singulièrement à sa beauté.

C'est dans les plaines verdoyantes qu'il est satisfaisant de voir un jeune coursier bondir avec gaieté. C'est là qu'abandonné à la nature, il s'em-

bellit lui-même en se livrant à l'ardeur qui le transporte. C'est au milieu des haras, que le *cheval* se montre dans toute sa parure naturelle, lorsque, près de la cavale, il s'empresse à l'envi de lui faire remarquer la beauté de son corsage, la noblesse de son port, & la souplesse de ses jarrets. C'est dans la nature, comme dans le meilleur livre, que nous devons aller prendre cette idée du beau, bien rétrécie dans nos villes & dans nos pompes publiques. C'est là que nous devons chercher les traits qui le forment. Tout le monde le sent, est pénétré, enthousiasmé à sa vue : mais qui peut le définir & le fixer ? Le goût, le goût seul nous dicte des règles auxquelles nous nous soumettons par le plaisir qu'elles nous causent.

Outre la beauté générale de l'espèce, chaque individu a la sienne particulière. Il est bien rare que ces beautés se trouvent tellement réunies, qu'il ne s'y rencontre quelque défaut. Lorsque le vice est peu considérable, il ne sert qu'à relever les autres perfections; autrement il fait regretter la peine que la nature a prise. Comme toutes les beautés ne se rencontrent pas réunies, on appelle beau *cheval*, celui qui en a le plus.

On ne doit pas confondre les beautés de la nature pure & encore brute, avec les beautés factices de l'art. Un *cheval*, naturellement beau, a pour l'ordinaire encore plus de beauté lorsque l'art fait étaler & mettre au jour ses belles formes. Celui au contraire que l'art seul a façonné, n'a qu'une beauté d'emprunt qui se perd aisément, & qui porte une empreinte moins caractérisée. On vient à bout de donner de la grace au *cheval*, de le placer, de donner de l'air à sa tête : si la nature n'a fait les premiers frais, ce masque tombe aisément.

La vraie beauté, dans un *cheval*, est moins ce qui plaît & ce qui est agréable au premier coup-d'œil, que le résultat d'un bel ensemble. Les Maquignons qui ont intérêt de séduire, donnent au *cheval* de l'inquiétude, & non de la fierté; un contour forcé, & non des formes bien d'accord entre elles. Celui que le clinquant éblouit court risque d'acheter un *cheval* qui dégènera lorsque la douceur & la sécurité le rendront à sa nature. Ce n'est donc pas dans l'instant de la fougue & de l'emportement, qu'on peut juger l'animal, c'est dans une situation calme & tranquille, dans laquelle chaque membre se déploie avec sagesse, & présente sans affectation les traits purs & coulants de la beauté. Méfiez-vous donc de cet appareil d'instruments apprêtés pour embellir le *cheval* : ce qu'il fait par crainte & sous les coups n'est qu'une grimace arrachée par la douleur.

Si l'art s'unit à la nature pour embellir le *cheval*, il sera encore plus agréable à voir. Mais ce ne sera que par un ménagement continu des forces de l'animal, qu'on l'embellira. La colère & la fureur prennent aisément la place de la fierté & de la vigueur, si on excite des sensations douloureuses. L'animal n'est beau qu'autant que l'attitude factice

du manège nous peint celle de la nature libre : & tel est l'objet de l'art ; il se propose de rassembler en un sujet , dans un court espace de temps , les beautés éparfées de la nature. Ces instants de beauté naturelle font ceux où l'animal a de l'ardeur. Il se grandit alors ; il rassemble ses forces ; ses yeux sont animés ; sa tête se lève avec fierté ; ses mouvements redoublent , leur cadence se presse & s'anime. Ce sont ces idées que l'écuyer doit employer dans son travail ; c'est là l'expression qu'il cherche : mais toutes les constructions de *chevaux* ne sont pas propres à la produire. La beauté sans la bonté ne satisfait l'œil qu'imparfaitement , & l'animal n'est plus alors qu'une belle statue.

La bonté d'un *cheval* ne séduit pas comme sa beauté : celle-ci est entièrement extérieure ; celle-là est le résultat de combinaisons difficiles à développer. Ce n'est qu'à l'aide de plusieurs connoissances & d'une expérience bien fondée , qu'on juge les qualités d'un *cheval*. L'harmonie & l'accord de toutes les parties de l'animal , constituent sa bonté ; comme celle d'une machine dépend de la préparation de toutes ses pièces mesurées par l'effet qu'on en attend. Tout corps organisé est une machine des plus compliquées : tout peut en être bon ; mais il peut aussi s'y trouver des parties moins bien construites.

Les parties solides & les parties molles , ou si on veut , les os & les muscles , offrent ce qu'il y a de plus intéressant dans le mécanisme animal , relativement à ses actions. La bonté des os vient de leur solidité , de leur bonne configuration , & de la bonne fabrique de leurs articulations. Les os ne doivent pas seulement être solides par leur nature , mais encore par leur disposition ; & cette disposition n'est estimable que par le ferme appui qu'ils se donnent les uns aux autres. Leur configuration la meilleure est celle qui est la plus commune dans la nature , & on la connoît à la simplicité de l'action qui en résulte. Un os tortueux , dans un membre où il est ordinairement droit , occasionne un mouvement compliqué & embarrassé.

La bonté de l'articulation vient du jeu facile des os les uns sur les autres , sans que rien arrête le mouvement auquel ils sont destinés. La fermeté des liens est encore essentielle ; & c'est souvent delà que dépend la bonté d'un membre. Les muscles sont ordinairement bons lorsque leur force est supérieure de beaucoup au poids des os qu'ils ont à mouvoir , & lorsque leur action ne les fatigue pas. De gros ossements & de petits muscles sont des preuves de foiblesse ; au lieu que des os nus par de forts muscles , annoncent la vigueur & la légèreté.

Les perfections de ces différentes portions du corps , ne constituent pas seules la bonté. Elle consiste plus encore dans l'arrangement de tout le corps , dans le rapport de tous les membres entre eux , selon des loix que nous espérons indiquer. Mais ce bel ensemble extérieur est souvent trom-

peur : car il arrive que la mauvaise organisation intérieure dément ces belles formes , ces belles proportions du corps. Il faut donc que les fonctions vitales se remplissent bien ; que les viscères soient bien constitués , que l'estomac & tous les organes de la digestion soient en bon état. C'est sur-tout de ce viscère que dépend la force animale : si le chyle est mal fabriqué , un sang sans vivacité & sans consistance ne peut fournir de la vigueur ; la limphe viciée circule à peine , & ne répare pas les pertes occasionnées par le travail. En général on a éprouvé que les *chevaux* bien construits d'ailleurs , qui se nourrissent bien , qui ne perdent point l'appétit , qui sont gais après un long travail , & qui s'y prêtent volontiers , sont de bons *chevaux*.

Quelques défauts ne détruisent pas cette qualité : Ceux qui , uniquement attachés à ces défauts , acceptent ou refusent des *chevaux* parce qu'ils ont quelque vice local , sont dans le cas de se tromper. C'est l'ensemble & l'usage harmonieux de tous les membres , qu'il faut considérer : souvent un *cheval* emploie très-bien de mauvais jarrets , & un autre en emploie mal de bons.

On ne s'attachera donc pas simplement à l'extérieur des membres , si on veut bien choisir le *cheval* ; on consultera les mouvements & son ame : car l'ardeur & la bonne volonté ne sont point à mépriser dans le *cheval* ; elles suppléent à bien des choses. Je rejetterois un *cheval* méchant & bien conformé ; car il pourroit arriver qu'on fût obligé de le ruiner pour le mettre en état de servir. La douceur & la fageffe sont les plus belles qualités d'un bon *cheval*. Si ses mouvements sont brillants avec cela , on a trouvé un phoenix.

Mécanisme général des mouvements du cheval dans sa démarche.

Le *cheval* ne nous est utile que par ses actions. Le plus beau & le meilleur *cheval* destiné à un repos continuel , seroit dans une captivité odieuse pour lui , & infructueuse pour son maître. L'homme a su tourner à son profit la démarche du *cheval* : cet animal lui plaît par des services importants ; il l'amuse par sa légèreté ; il le récréé par sa souplesse ; il partage avec lui les dangers & la gloire des combats.

Mais tous les individus de cette espèce ne rendent pas le même service : la nature a tellement varié leur démarche , qu'on ne sauroit trouver deux *chevaux* dont les allures soient d'une égalité parfaite. Aussi est-ce en raison de la perfection de leurs mouvements , que l'homme les destine aux emplois plus ou moins distingués. Mais comment établir la vraie règle de ces mouvements parfaits , si rarement rassemblés dans le même sujet ? ce ne peut être que par le raisonnement fondé sur des observations répétées , d'après lesquelles on pourra se former un composé qui servira de modèles

Je me garderai bien, pour définir ces mouvements, de prendre un *cheval* défectueux. Le plus beau & le meilleur sera toujours celui que je proposerai d'examiner : je lui supposerai toutes les perfections. C'est à l'écurier à connoître la nuance des individus qu'il se propose de former.

A quelque usage qu'on destine un *cheval*, on doit l'inspecter mécaniquement : car si l'on ignore les ressorts & toutes les machines que la nature emploie pour la progression de cet animal, on sera sans cesse trompé. Le tact formé & entretenu par la routine, est incertain & aveugle, s'il n'est fondé sur des règles fixes & constamment proposées par la belle nature. C'est pour cela qu'il est si rare de trouver un bon connoisseur en *chevaux*. Les gens que l'intérêt attache à l'étude de cet animal, n'ont qu'un tact grossier & souvent trompeur. Ils ont vieilli dans les écuries & dans les haras : la nature a sans cesse frappé leurs yeux ; mais elle n'a jamais affecté leur raisonnement ; un instinct d'habitude leur fait faire un choix capricieux d'un *cheval* dont les qualités leur sont inconnues. Le bon choix est donc le résultat d'un grand nombre de connoissances ; & le meilleur livre à étudier seroit une pratique réfléchie dans l'équitation. Si l'homme n'a long-temps senti les qualités des *chevaux*, il n'a qu'une idée confuse du bon & du mauvais. Aussi je suis persuadé que les connoissances, en fait de *chevaux*, vont de pair avec les talents pour l'usage de ces animaux. La pratique manuelle donne de la sûreté : on combine les qualités d'un individu, par les produits de tous ceux que l'on a connus.

On doit donc donner un soin extrême à l'étude des mouvements du *cheval*. En traitant cette partie, je suppose le lecteur instruit dans l'équitation ; plus il le sera, plus il sentira la vérité de mes assertions.

Avant que d'entrer en matière, nous devons prévenir que toutes les allures naturelles ont cela de commun, que les jambes se meuvent dans le même ordre : la célérité des mouvements produit seule la différence que notre oreille y remarque ; car, par l'inspection attentive, les yeux s'assurent de cet axiome physique. La nature, simple comme elle est, n'a pas employé plusieurs moyens pour le même effet. Il est plus important que l'on ne croit de se convaincre, par l'examen, de ce que j'avance.

Une autre vérité, c'est que chaque animal marche le pas, ou quelque autre allure que ce soit, d'une manière différente. Une nuance imperceptible, qu'on aperçoit & qu'on sent dans les individus nous empêche d'établir des modèles sans défaut. Ainsi les calculs sont trompeurs, si on prétend les donner pour exacts. Nous nous bornons à décrire ce en quoi les *chevaux* se ressemblent ordinairement.

Du Repos formé par l'équilibre.

L'équilibre du *cheval* n'est réellement formé que

dans cette situation des jambes ; où elles partagent entr'elles le poids de l'animal & du cavalier. Alors toutes les surfaces des os des jambes se touchent & sont placées les unes sur les autres dans l'état naturel, & de la manière que la vue du squelette du *cheval* nous le fait connoître. Les muscles de chaque extrémité sont en un état pareil dans les quatre jambes. Nous supposons l'uniformité la plus complète : on ne voit aucune flexion quelconque ; & les lignes d'innixion de ces colonnes sont parallèles. Cet accord ne subsiste plus dès l'instant que l'animal pense à se mouvoir : l'action & le repos sont incompatibles ; il faut que la nature même trouble cet ordre, & qu'elle fixe à chaque jambe une fonction différente.

Observations sur les extrémités antérieures du Cheval

Je viens d'indiquer les mouvements naturels de la jambe de devant du *cheval*, tels que l'anatomie nous les fait connoître. Il est visible qu'ils sont communs lorsqu'ils suivent les actions de l'articulation par genou, qui est, à l'*humérus*, la seule qui puisse changer de situation & de disposition. Les autres articulations sont toujours les mêmes, & les différentes motions de la jambe viennent de l'*humérus*. C'est lui qui agit, soit que la jambe de dedans chevale sur celle de dehors, soit que celle de dehors chevale sur celle de dedans. C'est donc surtout son articulation que l'on doit perfectionner pour exécuter les leçons de l'équitation. Nous prouverons que ses principaux mouvements s'opèrent par différents moyens qui reviennent toujours à-peu-près au même ; car tout les muscles qui meuvent une articulation par genou, deviennent successivement congénérés les uns aux autres. Dans toutes les actions sans nombre que peuvent produire les articulations par genou, les mêmes muscles travaillent, mais dans un ordre & avec des degrés de tension qui varient à l'infini.

Les mouvements ne se ressemblent pas toujours, quoiqu'ils se passent dans des membres destinés aux mêmes fonctions. Une jambe peut avoir une motion différente de l'autre. Comme un *cheval* remue une articulation dans un autre sens qu'un autre *cheval* : c'est une affaire de conformation, & ce sont des exceptions aux loix générales de la nature.

Fonction des jambes du Cheval dans sa démarche ; répartition successive des poids sur chacune d'elles.

Les quatre jambes chargées également ne se rueroient pas, si l'une d'elles n'étoit soulagée aux dépens des autres ; & celle-ci n'est soulagée que par des actions visibles qui précèdent tout changement de lieu. Le mouvement étant une destruction du repos, il faut s'attendre que ce que nous venons d'observer ci-dessus sera anéanti ; & cela est nécessaire : l'égalité de poids sur les quatre jambes est un empêchement à leur motion. Celles qui seront dé-

chargées ont la facilité de se mouvoir les premières ; celles sur lesquelles le poids est reporté, sont plus long-temps attachées à la terre : la mobilité des corps est en raison de leur moindre poids.

Les jambes de devant n'ont d'autre fonction que de soutenir les poids dont elles sont chargées : elles ne peuvent les enlever. Les jambes de derrière peuvent au contraire recevoir un poids & le rejeter : leur construction leur donne cette faculté. Je développerai ce système & le mécanisme de cette action.

Les jambes de devant ne sont point destinées à servir d'appui principal dans les mouvements de l'animal ; celles de derrière sont employées à cet usage. L'appui principal ne peut être que sur les jambes de derrière, puisqu'elles seules peuvent se débarrasser de leur poids ; celles de devant seront donc soulagées. C'est par-là que l'équilibre commence à être dérangé.

Soit donc le poids de chaque jambe pendant cet équilibre 10, les deux jambes de devant donneront 20, & les deux de derrière aussi 20.

D'abord les deux jambes de devant sont soulagées ; supposons que ce soit de 4 chacune, ce qui ne donne plus que 12 au lieu de 20. Ce poids est reporté sur les deux jambes de derrière, ce qui, au lieu de 10, donne 14 pour chacune de ces jambes.

Cela ne suffit pas ; car si les jambes de devant demeurent chargées également, elles doivent marcher également. Pour qu'il y en ait une qui soit plus libre que l'autre, elle doit encore être soulagée. Supposons donc que c'est la jambe droite de devant qui s'allège encore de 2 livres, reste 4 pour cette jambe. Que deviennent ces 2 livres que nous lui avons ôtées ? Elles ne peuvent pas se répartir également sur les deux jambes de derrière, car alors il se passeroit une action inutile sur celle qui marche la première. Ces 2 livres sont donc uniquement pour la jambe qui sert d'appui, qui, dans notre supposition, est la droite de derrière. Celle-là aura donc 16, la voisine 14, la gauche de devant 6, & la droite de devant 4. Aussi verrons-nous que ces jambes agissent en raison de leurs poids : la plus légère partant la première. Considérerons les actions de la nature, & prouvons la vérité de nos observations.

Premier Mouvement.

Que l'on examine un *cheval* quelconque avant qu'il se dispose à marcher, il enlève son col & sa tête, & la porte un peu en arrière. Le *cheval* le plus vigoureux aura ce mouvement le plus sensible. Dans quelque attitude que soit le cheval, ce mouvement de grandissement se fait toujours remarquer : dans l'état même du plus grand abandon, on l'observe, quoique très-peu complet. Lorsque le *cheval* est animé & qu'il prend de l'ardeur, ce mouvement est dans toute sa valeur. Jamais un *cheval* qui est bien constitué, & qui travaille avec

action, n'aura la tête basse : il la porte très-haute ; & c'est ce qui lui donne de la fierté.

Ce mouvement dont je parle a des propriétés particulières. Pour les bien concevoir, on supposera que la tête, l'encolure, & le garot, forment un levier du second genre. L'appui sera au bas du garot : la résistance, qui est composée des épaules, des jambes, &c. correspondra au haut du garot : la puissance est au haut de la tête. La puissance seroit très-foible si la longueur de ce bras de levier ne surpassoit de beaucoup celui que l'on prend de la résistance à l'appui : le garot étant très-court, on voit que la longueur de la puissance est considérable. Ce levier ainsi défini, voici comme il agit.

Le haut de la tête de l'animal se porte en arrière. A la tête, sont attachés plusieurs muscles considérables qui sont mouvoir les épaules, les jambes, &c. Les moindres notions anatomiques suffisent pour attester ces faits. Si la tête se porte en arrière, il ne peut pas se faire que des membres qui lui sont attachés, ne soient enlevés, parce que la construction du levier l'exige.

Il se présente ici une objection assez forte. Mais ; dira-t-on, ce mouvement a-t-il à lui tout seul la force de charger le derrière, car vous ne pourrez décharger le devant sans que son poids soit reporté sur le derrière ; par quel mécanisme cela ce fait-il ?

Je réponds que la propriété de l'appui du levier est la solidité ; que si elle lui manque ; la pesanteur du levier & celle de ses poids ajoutés, dérangeront cet appui jusqu'à ce qu'il se trouve un obstacle invincible : c'est ce qui arrive ici. Le garot est appuyé aux vertèbres dorsales ; ces vertèbres sont flexibles : donc l'appui du levier les foulera successivement, & par-là l'appui sera reculé jusqu'aux hanches ; donc la résistance du levier se trouvera portée jusques sur les jarrets du *cheval*. C'est ainsi que cette partie est chargée par un mécanisme simple & qui dépend uniquement de la volonté du *cheval* de changer de lieu.

Ce fait existant, j'ai donc raison de prétendre que le premier acte de la volonté de l'animal produit, avant tout déplacement, un soulagement pour les jambes de devant.

Second Mouvement.

Cette première action ayant eu lieu, on voit entrer en contraction les muscles qui élèvent & portent en arrière l'une des deux épaules. Il n'est pas possible que l'épaule s'élève sans que le poids dont elle est chargée, lui soit ôté. Je conclus donc que cette opération soulage encore cette jambe. Pendant que ceci se passe à une épaule, nous ne voyons aucun mouvement à l'autre. Ne suis-je pas autorisé à dire que la jambe, du côté de laquelle ceci s'opère, est la seule soulagée.

Troisième Mouvement.

Enfin, nous appercevons, quoiqu'avec peine, une

une petite action dans les vertèbres dorsales & lombaires ; & la hanche, du côté où l'épaule a été enlevée, baisse considérablement : les articulations de toute cette jambe de derrière fléchissent un peu ; mais rien ne quitte terre. L'autre hanche a donc un degré d'élevation considérable de plus que la première. Qui pourra donc contester que cette première est la plus chargée, puisqu'elle semble fléchir sous le poids.

Observations sur les Mouvements précédents.

Plus le cheval veut mettre de vitesse dans son pas ; plus aussi l'action de la tête & du col est considérable & vite : plus l'épaule est libre, & moins elle est chargée ; plus aussi son mouvement est apparent, & plus son élévation est sensible. Un cheval pris dans les épaules, ou fatigué dans ses membres ; fera à peine appercevoir cette contraction de muscles. Si la hanche ne baïssoit pas, on pourroit assurer qu'elle n'est pas chargée du poids : plus elle baisse, plus elle est chargée. Aussi dans un cheval sur les épaules, les jambes de derrière semblent agir tout d'une pièce, & sans aucune flexion.

Tels sont les actes qui précèdent le déplacement de la première jambe.

De l'appui sur les jambes.

Cette démonstration nous prouve que le poids est reporté sur le derrière ; que par conséquent le devant ne donne qu'un soutien qui empêche les chûtes. Je dis, de plus, que l'appui de toute la masse ne se peut faire que sur une jambe de derrière ; & que cette jambe est celle du côté de la jambe de devant qui part la première.

Ordre des Motions des jambes.

L'ordre dans lequel se meuvent les jambes, prouve ma proposition. Le cheval agissant à droite, la jambe droite de devant s'avance la première ; la jambe gauche de derrière se porte ensuite en avant ; la gauche de devant fait son mouvement ; enfin, la droite de derrière quitte la dernière le terrain, & marche à son tour.

Dans l'action, nous remarquons que la répartition des poids change dès qu'une jambe a fait sa fonction & qu'elle est posée. Il est certain que cette jambe-là est plus chargée que celle qui est en l'air, parce que la masse tend à s'appuyer dessus en partie. Je dis en partie ; parce que tout cheval qui se soutient ne s'abandonne pas sur cette jambe lorsqu'elle tombe ; mais par l'effort de ses reins, il la ménage, & ne s'appesantit pas dessus. Ainsi dans la démarche, quoique les jambes soutiennent alternativement le devant, & que cela varie la quantité de leurs poids, cependant cela ne change rien à l'ordre établi, parce que l'allure est formée d'un nombre de pas entrelacés, qui n'ont qu'une même formation. Le

Equitation, Escrime & Danse.

cheval prend indifféremment l'une ou l'autre jambe de derrière pour son plus grand appui ; ainsi il part également à droite & à gauche. Peu de chose le détermine s'il est sain & net par-tout. S'il est douloureux dans quelque partie, qu'il n'ait pas une force ou une souplesse égale dans les deux côtés, il aimera de préférence à partir du côté où il est le plus vigoureux. On n'oubliera pas qu'il s'agit ici du cheval dans l'état de nature.

Tant que la jambe de derrière est chargée, le reste est léger, & elle n'est déchargée que par le mouvement qui lui est propre : donc tant qu'elle n'a pas remué, les autres n'ont d'autre masse que celle qui leur est restée après les mouvements qui précèdent la marche. Mais cette jambe, en partant la dernière, se décharge sur sa voisine, qui, à son tour, devient point d'appui dans la formation du second pas. Les deux jambes de derrière deviennent donc alternativement le principal appui du cheval dans la continuité de l'allure. Cependant on doit en excepter le galop dans lequel le cheval conserve l'appui qu'il a choisi, jusqu'à ce que quelque cause intervertisse l'ordre de sa progression.

Le mécanisme de ce rejet de poids d'une jambe sur l'autre, est intéressant ; & comme il peut fournir de grandes lumières pour l'usage du cheval dans l'équitation, je vais donner la théorie du ressort, par laquelle on jugera plus sûrement des actions des jambes de derrière. Car je prétends que l'action par laquelle ces jambes portent la machine en avant, comme l'a pensé M. de Buffon, & d'accord avec lui, le plus grand nombre des écuyers, est exécutée par la compression & l'extension du ressort qui existe dans les jambes de derrière ; & par une suite de ce principe, je nie qu'il y ait aucune élasticité dans les jambes de devant.

Ceci doit servir à réfuter le système de ceux qui, entendant mal l'expression mettre le cheval sur ses quatre jambes, croient que, pour exécuter leur principe, les deux jambes de devant dans l'action doivent porter la moitié de la masse. Système démenti par la nature & par l'usage du cheval, que notre propre instinct & notre sûreté nous font désirer très-léger du devant.

Application de la Théorie du Ressort à la jambe de derrière du Cheval.

Le ressort, en tant qu'il est machine, est de toute forme & de toute matière. Ses propriétés essentielles sont de changer de forme & de position par la compression de quelque force étrangère, & de tendre à se remettre dans son état naturel dès que les causes n'agissent plus.

Pour notre commodité, nous considérerons ici la machine sous la figure d'un angle formé par la réunion de deux branches. Assurément la jambe postérieure du cheval nous offre bien l'idée d'un ressort, sur-tout son jarret. Les ligaments & les tendons qui affermissent ses articulations, les rendent

très-élastiques. Pénétrons dans le mécanisme du ressort, & cherchons des motifs de le comparer au jarret du *cheval*.

Nous distinguons dans le ressort angulaire, son sommet, sa résistance, & sa puissance. J'entends par sommet, le point où les deux branches se réunissent; par résistance, l'objet inébranlable qui appuie le ressort; par puissance, le poids qui est destiné à le comprimer.

Le jarret est proprement le ressort renfermé dans la jambe de derrière; les autres os qui l'accompagnent sont destinés à d'autres usages, & cependant concourent à former les branches du ressort: la compression est faite par le poids du corps: la terre est l'appui ferme qui le soutient.

Le corps, placé à l'opposé de la résistance du ressort, tend par son poids à rapprocher ses deux extrémités. Nous voyons dans le *cheval* que, dès l'instant qu'une de ses jambes de derrière est chargée de la masse de son corps, toutes les articulations se fléchissent, & notamment le jarret.

L'action ou la force avec laquelle un ressort est comprimé, est la mesure de celle avec laquelle il se détend. Ceux qui observeront la flexion des membres du *cheval*, reconnoîtront que plus il y a de lenteur dans le chargement, plus il y en a dans la détente.

La direction dans laquelle la masse charge le ressort, est la même que celle dans laquelle il se détend. C'est pour cela que dans les allures les plus vites du *cheval*, la jambe qui sert d'appui tombe obliquement sous le ventre: & quoique dans les grandes courses nous voyons les quatre jambes étendues & fort éloignées du centre de gravité, cependant dans le moment de la foulée, les jambes de derrière sont sous le ventre; sans cela il seroit impossible que le *cheval* pût avancer. Nous voyons aussi que tout *cheval* dont les hanches traînent, n'avance pas, & que son appui se fait loin du centre de gravité.

La résistance du ressort doit être inébranlable: si elle ne l'est pas, le ressort perd de son action, parce qu'il déplace dans le choc une quantité plus ou moins grande de matière. Ainsi le *cheval* a moins de facilité à courir dans le sable que sur un terrain ferme.

Il n'est pas nécessaire que toute l'élasticité du ressort soit employée, ni qu'il soit toujours bandé: on peut aisément varier ses effets & ménager ses facultés. La pratique nous apprend qu'on peut asséoir plus ou moins les *chevaux*. Il y a des degrés dans la compression: le bon sens, l'intérêt, & la conservation de l'animal, exigent que nous ne la poussions pas à l'extrême.

Si le corps qui comprime un ressort, retombe sur ce ressort après la première réaction, certainement le ressort agira comme à la première fois.

Lorsque le *cheval* a pris son appui sur une jambe de derrière, & que cette jambe ayant fait son action, vient à se replacer dans la même direction,

je dis que la masse venant encore à la charger, le ressort se trouve comprimé de nouveau, & l'allure se perpétue.

L'égalité qui règne entre la détente & la nouvelle compression d'un ressort, produit la communication mutuelle d'un mouvement uniforme: le *cheval* a une cadence réglée lorsque l'action de ses jambes de derrière & celle de sa masse sont égales à tous les pas.

Plusieurs ressorts égaux & rangés à côté les uns des autres, n'agissent pas plus, à force égale, qu'un seul. C'est aussi pourquoi dans la jambe de derrière du *cheval*, il n'y a qu'un seul ressort, qui est le jarret, les autres articulations ne pouvant d'elles-mêmes s'étendre, les muscles extenseurs étant destinés à cette fonction.

La disposition des articulations des jambes postérieures du *cheval*, nous présente des angles externes opposés; & cela étoit nécessaire pour la flexion des os de ces membres les uns sur les autres. Nous répétons que le seul ressort de ces articulations est le jarret. Aussi est-il composé tout différemment des autres. Car dans les articulations ordinaires, il n'y a que deux têtes d'os; ici, il y en a sept, rangés en deux couches. Comme leurs figures ne sont point régulières, je pense qu'ils admettent un certain espace entrecroisés, & un interstice rempli par des matières qui cèdent plus aisément que ces osselets qui sont extrêmement durs. Le centre de la compression est donc vraiment le jarret, parce qu'il est le centre de l'action occasionnée par le poids du corps & par la réaction du terrain. Ces deux puissances opposées font refluer vers le centre toutes les particules de matière qu'elles pressent des deux côtés; & ces matières tendent à détruire tout le vuide qui pourroit s'y trouver. La matière entassée à un certain point, ne peut plus être contenue dans des bornes si étroites; & elle cherche à se mettre à l'aise, & à regagner les endroits d'où elle avoit été déplacée imperceptiblement. C'est l'effet de cette opération qui oblige la jambe de derrière à quitter terre, parce que le ressort étant détendu par en haut, toute la réaction du terrain revient sur lui & le fait sauter.

La construction du jarret favorise toute cette théorie. Une multitude de tendons & de ligaments le fortifient, & retiennent dans un ordre & un arrangement forcé tous ces os du jarret, qui, ne pouvant s'échapper, en deviennent encore plus élastiques. Les deux couches des os du jarret représentent un trapeze dont le petit côté est dans le pli du jarret. Malgré leur dureté, leur compression n'est cependant pas infinie, à cause des parties molles & des vaisseaux qui les accompagnent: d'ailleurs les ligaments & les tendons ont une quantité de cohérence qui n'est pas invincible.

Il faut savoir que pendant la compression des os du jarret, il se passe à sa pointe une action toute différente; car le poids & l'effort de toute la masse tendent à écarter les deux branches de l'angle, &

à détruire leur union. Ainsi il est avantageux, pour la conservation de cet organe, que la compression ne l'emporte pas sur la cohérence : il s'ensuivroit une destruction du ressort. Si au contraire le poids est modéré, le ressort se débande avec vigueur, & chasse le corps en avant.

La disposition, ou plutôt la direction dans laquelle le jarret & toute la jambe reçoivent le poids, est la même que celle dans laquelle il est rejeté. Connoissant cette ligne, on fait le chemin que décrit le cheval : s'il pèse perpendiculairement sur le ressort, il fera chasser de même. Dans les allures rassemblées, trides & raccourcies, le mouvement se fait de bas en haut, parce que le ressort & toutes les articulations ne se déploient pas en entier ; mais dans les allures plus étendues, il y a encore le mouvement d'arrière en avant, produit par la tête du fémur qui pousse sa cavité dans cette direction. Ainsi le cheval décrit une parabole avec tout son corps si l'allure est vive, ou seulement avec la partie déplacée lorsqu'il marche lentement.

Je crois avoir démontré que la jambe de derrière agit comme un ressort, & par là jouit de la faculté de pousser toute la masse en avant. Je vais à présent démontrer que la jambe de devant a des usages différents.

Les jambes de devant destinées uniquement à soutenir la masse.

S'il y avoit ressort dans les jambes de devant, le centre de l'action devoit se passer dans le genou, par l'espèce d'analogie qui se trouveroit entre ses osselets & ceux du jarret. Mais je dis que les genoux ne sont pas élastiques comme les jarrets, par l'ordre différent qu'ils conservent : car ils ne pourroient être comprimés que d'une manière très-égale, moyennant quoi il n'y auroit pas de déplacement de matière ; & dans le choc faute de déplacement, il n'y a pas de rétablissement.

Je suppose que par leur construction les genoux soient élastiques : pour comprimer un ressort, il faut une puissance ; & nous avons observé que l'action qui précède tout mouvement d'une jambe, est la contraction des muscles de l'épaule, qui, en la soulageant, ôtent le poids & la puissance ; en ôtant la puissance, ils anéantissent la résistance, & par là il est évident que la propriété du ressort est détruite. De plus, admettons qu'une grande partie de la masse porte sur le devant : qu'en arrive-t-il ? que les jambes fléchissent & succombent sous le poids, parce qu'étant dans une position droite, & n'ayant aucun angle fixé & arrêté par des ligaments, il y a un dérangement dans leur situation qu'elles ne peuvent rétablir d'elles-mêmes, parce qu'elles n'ont pas la cohérence des jarrets. Cet ordre étant une fois détruit, la jambe de devant ne sert plus à rien tant qu'elle est dans cet état, tandis que le jarret se rétablit de lui-même.

La plus grande différence que je trouve dans

ces deux organes, c'est que la compression du genou est toujours la plus grande dans la station ; celle du jarret, au contraire, est la moindre possible : & que de plus toutes les actions tendent à soulager le genou, & à charger les jarrets. Je crois donc être fondé à croire que les jambes de devant ne portent pas, dans l'action, un poids égal à celui des jambes de derrière, & à prétendre qu'elles ne peuvent pas rejeter le poids dont elles sont chargées, mais qu'il leur est ôté par d'autres organes.

Il n'y auroit aucune sûreté à l'animal à porter sur son devant ; car il détruiroit l'organisation de ses jambes, & feroit sans cesse des efforts pour se préserver des chûtes : cela est bien évident dans les descentes. D'ailleurs comment pourroit-il ne pas détruire le mouvement de ses épaules : toute leur attache consiste dans des muscles que le poids continu sur les jambes de devant étendrait & relâcheroit même avec douleur : ces muscles perdroient leur jeu & leur mobilité, & l'épaule seroit fixe & sans aucune action.

Pour être entièrement convaincu de cette assertion, appellons l'art à notre secours, & voyons la différence des chevaux abandonnés sur leurs jambes de devant. Leurs épaules sont immobiles ; leurs jambes sont arquées ; leur masse est sans appui solide ; & leur démarche lente, incertaine, traînante, & sans aucune vivacité. Ceux au contraire qui sont accoutumés à se servir de leurs jarrets, ont des épaules brillantes, la marche sûre & noble, & une cadence harmonieuse. Enfin nous voyons que la plus grande partie des chevaux qui ont du service, sont ruinés dans leurs jarrets, quelles qu'aient été les fonctions auxquelles ils ont été destinés ; tandis que les genoux ne sont presque jamais attaqués : preuve incontestable qu'ils ne sont point faits pour soutenir des efforts.

Les jambes de devant sont donc uniquement destinées à soutenir le corps lorsqu'il retombe : mais elles ne le soutiennent que tant qu'elles sont sans flexion ; comme une canne n'est un appui ferme que dans sa situation droite.

Direction de la ligne d'innixion des jambes du cheval en mouvement.

L'examen du squelette, & même sa connoissance parfaite, sont d'une grande utilité pour celui qui veut connoître le cheval : comment pourroit-il autrement juger de la bonne ou de la mauvaise attitude des jambes de l'animal ? Ce n'est pas seulement la description de la charpente animale qu'il lui importe de savoir de mémoire ou autrement, ses yeux doivent encore être exercés à juger les jambes d'après un examen réfléchi.

Le cheval varie presque sans cesse la position de ses jambes, mais nous le supposons absolument en repos. S'il porte également sur les quatre jambes, toutes les superficies des os seront logées, & leur appui sera bien formé. Cet appui n'a lieu que dans

un point très-petit, parce que les os à leur extrémité sont convexes, concaves, irréguliers, très-polis & glissants; & la pression de toutes les parties des os est nécessaire, afin que la ligne d'innixion les traverse tous: par là il se forme une colonne très-ferme.

Il est bien rare que dans l'état-naturel, le *cheval* se place ainsi sur ses quatre jambes: ordinairement il y en a quelqu'une dont la ligne d'innixion n'est point perpendiculaire. Si c'est un désordre dans l'harmonie de ces organes, qui occasionne ce défaut, il est souvent difficile d'y remédier; quelquefois le *cheval* par négligence se campe mal; alors la jambe mal posée contribue peu au soutien du corps.

Lorsque le *cheval* est en mouvement, la jambe qui reste à terre reçoit une inclinaison, en sorte qu'elle s'éloigne insensiblement de la perpendiculaire de son appui: elle perd alors de la force de soutien, & cela doit être. Dans le poser du pied, si elle retomboit avec cette obliquité, elle seroit mal placée, parce que son appui ne se faisant pas dans la perpendiculaire, elle ne serviroit à rien, toutes les têtes des os étant déplacées. Aussi lorsque le *cheval* est abandonné & poussé en avant sans observation de principes, il court de grands risques. Dans une allure soutenue, le terrain qu'il embrasse est moindre; ainsi il peut placer ses jambes dans une ligne perpendiculaire d'innixion. C'est donc là la règle certaine pour juger de l'état d'équilibre du *cheval*.

Les jambes de derrière ne peuvent pas être considérées de même, mais relativement à la propriété du ressort que nous leur avons attribué. Nous savons que plus un corps est en équilibre sur un appui, moins sa pesanteur se fait sentir sur cet appui. Ainsi plus il y aura de masse hors la perpendiculaire tirée de la cavité coiloïde à la base de la jambe, plus la jambe sera en force. L'expérience nous le prouve. Qu'un *cheval* soit bien rassemblé & poussé en avant: dans cette attitude certainement il fautera, ce qu'il ne fera pas si la jambe n'est pas placée obliquement sous le ventre.

Les jambes de derrière ne sont pas situées sur une ligne perpendiculaire; la nature a mieux ménagé les ressources. Ces jambes se rapprochent à mesure qu'elles sont éloignées de la hanche du *cheval*; elles sont cambrées: la seule vue peut en convaincre. En sorte que par là l'animal a moins d'efforts à faire, moins d'espace à parcourir, pour rejeter la masse d'une jambe sur l'autre; & de plus leur appui est plus près de la ligne de direction du *cheval*.

Le *cheval*, en marchant, dénote sa vigueur & son soutien naturel par une position de jambes telle que nous l'avons expliquée. S'il est las, ou que quelque membre lui fasse sentir de la douleur, il le dénotera en dérangeant son attitude: la pesanteur de la masse entraînera les jambes, & il ne

cherchera point à les disposer comme elles sont dans son état de vigueur & de gaieté.

Je recommande sur toutes choses d'observer les bonnes natures de *chevaux*, & de bien sentir toutes leurs attitudes: elles doivent passer sous le travail de l'artiste. Si tous les *chevaux* étoient bons; il auroit peu à faire. Le contraire se trouve: & afin qu'il puisse donner une bonne attitude à un mauvais *cheval*, il est important qu'il sache au vrai les fonctions de tous ses membres, & les raisons que la nature lui fournit de préférer les bonnes situations d'un *cheval*.

Si on a conçu & bien senti les principes précédents, on pourra, je pense, sur-tout si on a de l'habitude, juger sainement du mécanisme d'un *cheval* qu'on voudroit examiner.

De la conformation du cheval, démontrée par l'usage de ses membres.

En vain a-t-on voulu assujettir à des règles fixes & invariables les belles proportions du *cheval*; en vain les a-t-on circonscrites dans des bornes arbitrairement posées: la nature, quoique constante, ne fait rien qui se ressemblé également; ainsi on chercheroit inutilement deux *chevaux* semblables: ce n'est donc pas avec la règle & le compas à la main, qu'on peut se flatter d'acheter de bons *chevaux*. L'examen raisonné des membres de l'animal, & la connoissance des proportions mécaniques qu'exigent leurs opérations, sont les seules règles à prescrire: c'est à la justesse du tact, à l'habitude instruite de l'acheteur, qu'il appartient de comparer tous les membres, & d'en juger le résultat.

Aucun de ceux qui ont traité jusqu'à présent de la connoissance des *chevaux*, n'a envisagé l'animal mécaniquement; tous n'ont donné que des notions obscures, & ont de leur pratique plutôt que de leurs connoissances physiques. Considérons l'usage des membres en mécaniciens: les loix de la mécanique nous donneront des principes généraux d'une grande utilité dans le choix des *chevaux*.

Tout le monde fait que la taille des *chevaux* varie autant que les individus. Les mêmes proportions se trouvent ou peuvent se trouver dans un grand & dans un petit *cheval*. Comme il faut cependant choisir une nature qui puisse nous servir de modèle, je crois que nous devons considérer le beau *cheval* de guerre comme celui qui peut remplir nos vues. La préférence que je lui donne, vient de ce qu'il doit avoir les trois allures naturelles les meilleures possibles, afin qu'il puisse servir utilement l'officier qui le monte. Les autres *chevaux*, destinés à des usages moins universels, ont une allure différente & d'adoption, qui résulte aussi de quelques variétés dans la conformation. Je parlerai donc en général du *cheval* d'escadron: c'est lui que je propose comme devant être le plus accompli dans ses mouvements naturels.

Le corfrage du *cheval* bien proportionné, est d'un cinquième plus long qu'il n'est élevé. Ainsi il ne pourra être considéré comme formant une figure parfaitement carrée ; mais bien comme un carré long.

Je partage ce carré long en trois carrés parfaits, ce qui me donnera une longueur de corps moyenne entre un corfrage trop long & un corfrage trop court. Le premier carré contient les épaules, & est terminé par une perpendiculaire abaissée de l'extrémité inférieure du garot. Le tronc sera enfermé par cette ligne, & par une autre perpendiculaire abaissée à la dernière des côtes : c'est assez la proportion ordinaire. Cependant il y en a qui, sans être conformes à cette règle, ne sont ni moins belles ni moins bonnes : mais celle-ci semble produire les plus beaux effets.

Quant aux proportions particulières des autres membres, il est impossible de se fixer à aucune, parce que les bons *chevaux* sont si différenciés, que si on vouloit les réduire à une seule classe, on seroit bien souvent trompé. Il faut donc chercher le détail de chaque partie, connoître le rôle qu'elle joue dans la motion de l'animal ; ensuite laisser à l'écuver le soin d'en former un total convenable à ses desseins. Je ne puis comprendre les raisons qu'on a d'adopter une tournure de *cheval*, & de fixer d'après elle les règles de la bonne proportion.

De la Tête & de ses différentes parties.

Il est fort indifférent pour les mouvements de l'animal, que les organes extérieurs qui ornent sa tête soient espacés & situés d'après un certain ordre fixe & constant ; pourvu que ces organes soient bien constitués, & que leurs fonctions se remplissent bien, leur beauté ou leur laideur importe peu : c'est une affaire de convention. Telle tête est belle à Paris, qui à Naples sera très-laide. Il n'en est pas de même de son volume.

Une tête trop considérable par rapport à la force des muscles destinés à la mouvoir, a une tendance continuelle à tomber, & se soutient difficilement : défaut bien contraire à l'action première de l'animal qui se dispose à marcher. L'excessif poids de la tête rend le *cheval* lourd dans sa démarche ; ses jambes de devant en sont fatiguées ; & il est peu en état de former l'équilibre artificiel de l'équitation.

Une tête trop petite seroit plus avantageuse pour faciliter les bons mouvements de l'animal. Le seul défaut qu'elle auroit, ne seroit que contre les règles du goût. Certainement sa légèreté la seroit rechercher sans le préjugé des proportions. Le seul rapport utile à considérer est celui de l'encolure & de la tête : une petite tête & un gros col, seroient d'une bonne proportion sans être belle : une grosse tête & une encolure mince, seroient ridicules & de mauvaise conformation.

Une tête courte & grosse est désagréable à voir,

& peut ne pas nuire à l'harmonie des mouvements. Une tête longue, si elle est légère, ne nuit qu'aux yeux du spectateur.

Pour peu qu'on connoisse l'ostéologie du *cheval* ; on verra qu'il est impossible que, dans la bonne construction de la tête & du col, la tête tombe perpendiculairement, & qu'on puisse abaisser une perpendiculaire du front au bout du nez. Cette ligne ne peut être qu'oblique, j'en appelle à l'inspection du squelette. Il ne seroit pas à désirer que l'animal fût construit comme on l'a prétendu. Comment auroit-il été possible de perfectionner ses actions par l'art, si la nature nous avoit refusé le premier moyen, l'attitude oblique de la tête sur l'encolure ? Je fais que quelques *chevaux* ont cette direction perpendiculaire, mais c'est un défaut nuisible à l'art ; & elle ne part point de l'attache de la première vertèbre avec la tête, parce qu'elle est toujours la même, mais de l'attache de la première vertèbre avec la seconde nommée *axis*. Celle-ci est quelquefois plus haute que dans la belle conformation ; c'est ce qui donne l'attitude de la tête encapuchonnée. D'autres fois elle est plus basse, & cela force le *cheval* de porter au vent : du moins c'en est une cause naturelle ; car dans le travail, ce défaut, lorsqu'il arrive, provient d'ailleurs.

Le front un peu arrondi me semble le mieux fait ; les viscères du cerveau y ont un espace suffisant pour se loger ; & ils peuvent alors être dans la proportion requise par la nature. On a remarqué que les *chevaux* dont le front étoit plat, étoient quinteux.

La grandeur ou la petitesse des yeux n'est pas une raison d'exclusion, si d'ailleurs ils sont bons. Il faut être anatomiste pour les bien examiner. Je dirai seulement ici que souvent un œil paroît bon, & cependant est sujet à des maux fâcheux. On aura soin, en le visitant, d'observer que les paupières se joignent bien si elles sont fermées ; quel qu'intervalle entre elles, ou quelques rides qu'on y remarquerait, seroient de mauvais signes. On verra si les yeux sont bien unis, & si on ne voit pas dessus quelques filets de mucosité, ce qui prouveroit une mauvaise vue. Il est bon aussi de faire attention si la paupière inférieure est mince & collée sur l'os, & si cet os est enfoncé ; cela désigneroit un œil dépourvu de nourriture & sujet aux incommodités.

Les naseaux ne font rien aux mouvements : qu'ils soient larges ou petits, cela est peu important pour nous.

Quoique la bonté de la bouche du *cheval* dépende moins de la construction de cet organe que de bien d'autres causes, il est cependant utile de ne pas négliger sa forme ; c'est quelquefois un accessoire dont on peut tirer bon parti. Une bouche trop fendue est difficile à emboucher ; la gourmette remonte toujours, & les plus grands soins suffisent à peine pour la faire tenir en son lieu. Une

petite bouche est plus commode. Le milieu est désirable entre ces deux extrêmes.

Les barres sont l'organe immédiat sur lequel l'homme travaille. Avec le temps & de bonnes leçons on peut donner de l'appui à toutes sortes de bouches. Mais celles qui sont bien construites sont plus traitables. Les barres sont l'os de la mâchoire inférieure dans l'endroit où elle est dépourvue de dents. Elles sont couvertes du périoste & du prolongement des gencives. Il y a peu de sensibilité dans la partie charnue. L'expérience nous prouve que les *chevaux* dont la barre est recouverte avec trop d'épaisseur, sont durs à la main ; du moins à ne considérer pour rien dans ce cas, ce que l'équilibre & la souplesse fournissent à son obéissance. La raison en est que le mors ne peut exciter de sensation au périoste qui par lui-même est si sensible. Les barres peu recouvertes ont une qualité contraire : le mors pressant sans cesse le périoste, l'affecte douloureusement. La rondeur de l'os, ainsi que son tranchant trop considérable, sont des vices de conformation qui tendent à produire ces deux effets.

Je crois donc qu'il est à propos de chercher des barres bien faites, & qui ne soient ni trop rondes ni trop tranchantes. Le mors pourra occasionner, avec le secours de la main de l'homme, une pression indifférente, mais susceptible d'occasionner du plaisir ou de la douleur au *cheval*.

La langue trop épaisse déborde les barres & intercepte toute l'action du mors. C'est un défaut considérable, & il est à souhaiter que cet inconvénient ne subsiste point dans un *cheval* destiné à être dressé à fond. La langue petite & mince laisse tout l'usage du mors.

La barbe est formée par la partie postérieure des os de la mâchoire inférieure : elle est recouverte d'une peau & de très-peu de chair. Si elle est sèche, elle est facile à lacérer, & les gourmettes ordinaires la blessent ; mais il est possible d'approprier une gourmette convenable à cette sensibilité. Si la barbe étoit ronde & charnue, l'animal seroit peu affecté de la pression de la gourmette, & elle rouleroit toujours, ce qui nuiroit à la fixité de l'appui.

Les lèvres minces sont les plus avantageuses, parce qu'elles ne couvrent pas les barres & ne font pas un obstacle à sa pression.

Il est utile de connoître exactement la forme de la ganache : car on ne peut comparer sans avoir déjà longtemps observé. Une ganache serrée est un grand obstacle à la belle attitude de la tête du *cheval*. La partie supérieure de son gosier se place dans le canal qui sépare les deux os de la mâchoire ; plus il est évidé, plus le *cheval* est aisé à placer. L'animal se fatigue lorsqu'il y a défaut d'ouverture. D'ailleurs que la ganache soit grosse, charnue, &c. c'est un petit défaut pour l'équitation : cependant la masse trop forte augmente le poids de la tête.

De l'Encolure.

L'encolure est le bras supérieur d'un levier ; qui, comme nous l'avons dit, enlève par son jeu le poids du devant du *cheval*. L'encolure longue sera donc la meilleure, la longueur d'un bras de levier donnant de la valeur à sa puissance. Elle ne sera point trop épaisse, parce qu'elle seroit un poids très-lourd à porter pour les jambes, & que le *cheval* la soutiendrait plus difficilement. Si au contraire elle est mince & bien effilée, mais cependant en proportion avec la tête, elle sera légère, & son action tendra toujours à soulager le devant. L'encolure peut être ferme quoique mince : les muscles dépouillés de graisse sont plus fermes & plus légers, que lorsqu'ils sont enveloppés de cette matière.

Il est à souhaiter que l'encolure parte bien du garot en s'élevant & en s'arrondissant un peu en montant, sans cependant être rouée, ce qui est une forme aussi peu estimée aujourd'hui qu'elle étoit recherchée des anciens. Dans l'encolure rouée, la tête ne se porte point en arrière, & sans cette action, le *cheval* ne peut se grandir & enlever le devant. L'encolure ainsi élevée naturellement est toujours prête à ébranler l'animal, & favorise sa progression ; car dans notre travail nous cherchons à placer la tête, de sorte que de l'oreille du *cheval* on puisse abaisser une perpendiculaire à la pince du pied qui est posé. Si cette attitude est naturelle, c'est une grande peine de moins.

L'encolure de cerf est celle qui, dans sa partie antérieure & inférieure, fait observer une saillie considérable, & à la partie postérieure, au-dessus du garot, un espèce d'enfoncement. Tout *cheval* construit ainsi est léger du devant, mais sans appui : & on a bien de la peine à le dresser, parce que l'encolure n'appuie pas sur le garot, & que les vertèbres, ne se touchant point dans toutes leurs surfaces, ne peuvent se soutenir les unes les autres ; l'action du levier est interrompue : aussi ces sortes de *chevaux* ne sont bons qu'à courir.

L'encolure courte n'a pas un jeu assez étendu ; elle enlève difficilement le devant ; elle est ordinairement grosse, & d'un poids considérable pour les jambes de devant.

Enfin on se rappellera qu'il est bon d'examiner si les formes des deux côtés de l'encolure se correspondent bien. Si les muscles qui la composent produisent des gonflements & des cavités. Si elles n'étoient pas pareilles des deux côtés, le col ne se plieroit pas également à droite comme à gauche. On ne trouve que trop de *chevaux* sujets à cette irrégularité.

Du Garot.

Un beau garot paroît uni au col. & en être un prolongement ; il est bien ressorti, peu de chair le recouvre ; il surmonte de beaucoup l'angle supérieur de l'omoplate ; enfin il s'étend fort avant

sur le dos. J'ai toujours observé que les *chevaux* qui ont de la légèreté, ont un garot très-long. On se souvient que son extrémité inférieure est l'appui du levier que nous avons imaginé. Il est hors de doute que si cet appui avoisine le centre de gravité du *cheval*, le poids qu'il supportera sera plus aisé à enlever. J'ai vu aussi que ce point étoit à peu-près le milieu du corps dans les *chevaux* de qualité : cependant cela n'est pas général ; mais j'augurerai toujours bien d'un *cheval* qui a cette proportion.

Du Poitrail.

Le poitrail doit être assez large pour contenir des viscères bien constitués, & pas assez pour former un volume trop considérable pour les jambes de devant ; cela augmenteroit la difficulté de l'enlever du devant ; & il ne s'accompliroit que par l'effet d'un bon rein & de bonnes hanches.

Des Epaulés.

L'épaule est une des parties de l'animal qu'il est le plus important de connoître. L'épaule, comme on doit le savoir, est composée de l'omoplate, dont le jeu est toujours accompagné de celui de l'humerus qui lui est uni.

L'omoplate ne doit pas être trop longue ni trop volumineuse. Trop longue, son attache avec l'humerus seroit très-basse, & ses mouvements seroient plus lents : d'ailleurs le volume trop considérable de cet os chargeroit les jambes de devant. Elle ne doit pas non plus être courte ; son mouvement seroit borné. Trop étroite, elle donneroit trop peu d'attache aux muscles qui la meuvent : trop grosse, elle seroit lourde & difficile à mouvoir par des muscles médiocres.

L'omoplate trop serrée contre la poitrine ne peut se porter aisément en avant : ses muscles sont trop courts & trop comprimés.

Il est donc utile pour la bonne progression & pour l'accomplissement de tous les mouvements naturels, que l'omoplate ne soit point trop serrée, que son volume soit médiocre, ses actions faciles & libres, & ses muscles médiocrement gros. Il en est de même de l'humerus ; s'il est trop serré contre la poitrine, son jeu est gêné, & il ne fait qu'une partie des actes que son attache lui permet. Cet os ne sera point trop court si on veut des mouvements bien développés : plus les côtés d'un triangle sont grands, plus l'ouverture peut en être évafée. L'humerus & l'omoplate sont un compas dont le centre du mouvement est dans l'articulation : si le compas est bien proportionné & que les forces motrices, les muscles soient dans un bon rapport pour la grosseur & la longueur, il en résultera d'excellentes actions.

Le poids des épaules est considérable si elles sont fort charnues ; mais le vrai rapport de leur pesanteur est celui qu'elles ont avec la force des reins & des hanches. Des épaules très-étroffées seront

légères relativement au derrière, si celui-ci a une force de beaucoup supérieure.

Les mouvements bornés des épaules nuisent à la progression & à la souplesse de l'animal : elles le ruinent bientôt, & finissent par être immobiles & devenir un poids qui ne sert qu'à atterrer le *cheval*.

Le *cheval* dont l'articulation de l'humerus & de l'omoplate est haute & avancée, se déploie plus aisément, & pèse moins dans son devant. Cette disposition facilite la marche ; car le haut du col étant porté en arrière, l'articulation faille davantage ; & elle est plus à portée d'entamer le chemin. Dans un *cheval* bien léger, l'articulation est telle qu'une perpendiculaire tirée du bout du nez du *cheval*, la rencontre à sa partie la plus antérieure.

Du Coude.

Le coude trop serré semble gêner le mouvement de rotation de l'humerus sur l'omoplate ; & effectivement cela doit être : cependant c'est un défaut aisé à corriger, & le mouvement se perfectionne si le vice n'est pas trop grand. Alors il arrive que le pied & la jambe du *cheval* sont fort en dehors, & le *cheval* est plus ouvert à la partie inférieure de ses jambes qu'à leur partie supérieure ; & c'est le contraire dans la belle nature. Le coude trop détaché des côtes est un défaut de moindre conséquence, & plus aisé à détruire. Cherchons un juste milieu. L'inspection raisonnée de la nature formera notre coup-d'œil.

Des Bras.

Le bras trop court a des mouvements trop raccourcis ; un arc petit est moindre qu'un grand lorsqu'il est ouvert. Le bras trop mince fournit des muscles foibles & grêles pour les actions du genou. Le bras long & charnu, annonce la force & de grandes actions.

Du Genou.

Le genou trop gros est lourd ; il diminue la sûreté de la jambe du *cheval*. Trop petit, il ne donne pas un appui naturel & commode au *cheval* : le genou construit ainsi forme la jambe de veau ; jambe qui n'est jamais dans un bon à-plomb, & dont les actions sont défectueuses. Le genou bien fait est peu rond à sa partie intérieure ; peu saillant vu latéralement, & sec de tous les côtés, en sorte que l'on n'aperçoive rien de défectueux. Les genoux en avant ôtent de l'appui au *cheval* : son poids contribue à les faire fléchir. Si les genoux sont trop rapprochés, ils sortent encore de la ligne d'appui convenable. On doit donc chercher la construction dans laquelle le canon fourienne le plus perpendiculairement possible les os du genou.

Du Canon.

La nature a diminué le volume des os à mesure qu'ils approchent de la base du corps ; elle a suppléé à cette qualité par leur peu de longueur : ceci

nous prouve qu'un canon trop long annonce de la foiblesse & présente un appui chancelant ; s'il est court au contraire, il sera ferme & soutiendra bien le poids du corps. Le canon mince est léger, mais si l'os n'est pas très-compact & bien formé, il est foible & fragile. Si cet os est gros, il est lourd. La bonté des jambes vient de leur position & de l'état d'équilibre, plus que de toute autre chose. Car à l'aspect, elles sont bien minces en comparaison de toute la masse. Ainsi la nature nous indique que nous ne dresserons le *cheval* que par l'équilibre. Le canon doit être uni sans aucun sur-os.

Le tendon fort désigne une quantité de fibres musculaires, & par conséquent de grandes forces motrices : bien détaché, il augmente la force des muscles par leur éloignement du centre du mouvement. Un tendon mince & collé à l'os, est une preuve de foiblesse. Le tendon contribue à la beauté de la jambe s'il est bien égal & s'il n'est pas failli au-dessous du genou : il sera net & sans grosseurs quelconques ; elles lui feroient étrangères & borneroient son jeu.

Du Boulet.

L'articulation du boulet est foible par elle-même & par la situation des os qui la forment ; car tout l'effort de la jambe se fait sur le tendon, les os étant placés obliquement les uns sur les autres. Le travail continuel de cette partie la rend très-susceptible de fatigue. Dans l'extension & la flexion, le boulet est toujours en mouvement. On desire qu'il soit sec, que tous les tendons en soient forts & bien apparents, que la tête du canon ne soit pas mince, & qu'il soit disposé de manière à donner un appui naturel à l'os du canon.

Des boulets fatigués se reconnoissent à bien des marques, & les causes en sont multipliées. La plus commune est une forte extension dans les ligaments, & un épanchement de la sinovie qui produit des tares que l'on ne négligera pas dans les commencements, si l'on veut éviter la claudication du *cheval*.

Un boulet foible peut servir si le reste de la jambe est bon ; mais il est toujours plus prudent de s'attacher à des chevaux dont les articulations soient dans l'état de la belle nature.

Du Paturon.

Le paturon est gros ou menu, court ou long. Son volume doit être proportionné à la jambe : trop gros, il est plus solide, mais il est très-lourd ; trop mince & trop long, il est si flexible qu'il semble perdre toute solidité : le juste milieu est assez rare. Plus il est long, plus la réaction de l'animal sur l'homme perd de sa dureté.

De la Couronne.

Elle doit accompagner la rondeur du pied sans le déborder. Trop élevée, elle dénoteroit quelque vice particulier à elle, ou la sécheresse du sabot.

Du Pied.

Le pied est la base du corps : c'est son appui sur le terrain. Il est plus important qu'on ne pense de bien le connoître, de sçavoir l'entretenir dans son état de bonté, & de lui approprier un fer qui le conserve, en augmentant la beauté de sa forme. Du bon ou du mauvais état du pied résulte souvent tout l'usage du *cheval*. Nous allons rendre compte de l'état dans lequel il doit être pour donner à l'animal une allure sûre & ferme.

La nature n'a rien fait d'inutile dans la formation des corps organisés : il n'y auroit donc aucune superfluité dans le pied, si nous nous soumettions aux loix de la nature. Mais en admettant le *cheval* dans notre société, il a fallu remédier aux vices qu'occasionne le commerce. Le pavé de nos villes auroit bientôt usé la corne si nous ne la revêtions de fer. Mais ce fer ne doit pas s'appliquer arbitrairement : la construction du pied prescrit des règles au maréchal qui ordonne sa ferrure. Tous les livres parlent de la ferrure ; tous traitent des maux du pied & des remèdes convenables : aucun, sans comparaison quelconque, n'a mieux connu le pied & son vrai traitement, que M. de la Fosse. Nous lui devons une méthode de ferrer que tout homme de *cheval* adoptera s'il la connoît. Elle prévient bien des maux, & garantit d'un plus grand nombre.

Le pied est enveloppé par le sabot ; le sabot est d'une substance pareille à celle de nos ongles & à la corne du bœuf. Les parties qu'elles contiennent, sont la chair cannelée, des os, des tendons, & des vaisseaux qui ne sont point à l'aïse dans un sabot trop petit & trop plat. Le pied doit donc être extérieurement haut & petit ; car s'il est trop gros, il fait un volume trop lourd, il embarrasse la démarche du *cheval* & fatigue la jambe. Les parties contenues ne doivent pas être comprimées ; leurs fonctions se rempliroient mal, & il s'ensuivroit de la douleur.

Le sabot se divise en pince & en deux quartiers. Ces trois parties s'arrondiront également, afin que rien dans le pied ne soit comprimé. La corne sera épaisse pour soutenir le choc des corps étrangers, & amortir leur action. Elle sera douce & liante, afin qu'elle n'éclate pas dans les heurts, & que les parties internes ne soient pas exposées à l'air par quelque fente.

Les talons sont la partie postérieure du pied ; ils posent sur la fourchette & s'unissent aux quartiers par les arcs-boutants. Leur composition est à-peu-près la même que celle du sabot ; ils sont plus mous & d'un tissu moins ferré. S'ils sont durs & trop rapprochés, ils compriment les tendons qui posent sur la fourchette, & arrêtent leur jeu : s'ils sont bien ouverts, relevés & gros, ils les mettent à l'aïse. Ces talons sont appuyés sur la fourchette, comme tout le reste du pied est borné par la sole. La fourchette est spongieuse, épaisse, un peu humide, & impénétrable

néral lorsqu'elle n'est pas amincie par le bœuf. La sole de corne a les mêmes propriétés.

La mauvaise courme de parer le pied détruit tous ces avantages naturels; & il en résulte que le pied étant creusé, le poids du corps est soutenu par les quartiers, & tend toujours à enfoncer le léger obstacle qui sépare la terre, des parties contenues du pied. Les os, & sur-tout les tendons, sont suspendus sans appui, & font approcher les quartiers qui, à leur tour, gênent les tendons & les vaisseaux. Si on évitoit au contraire de toucher au dedans du pied, toutes les parties internes poseroient à terre, & ne seroient pas sans cesse tirillées: la fourchette étant assez molle, résisteroit à la réaction, & préserveroit les tendons de toute répercussion; l'animal seroit ferme & se soutiendrait par-tout. C'est le vœu de la nature: pourquoi la priver des secours qu'elle s'est appropriés? Loin de les conserver, nous chargeons encore les pieds des chevaux de fers lourds, glissants, & presque toujours si peu conformes au contour du pied, que nous le forçons de se placer dans une attitude qui le contraint. J'exhorte à lire, à étudier, & à bien mettre en pratique, les conseils que donne à ce sujet M. de la Fosse. Il n'est pas de mon objet d'entrer dans plus de détails sur le pied: c'est dans le livre de cet homme savant, que l'on doit aller s'instruire.

Nous nous contenterons de dire que pour le choix des pieds il est important qu'ils soient bien faits, réguliers & petits. Jamais un grand pied n'a affermi la marche de l'animal: tout étant en équilibre, des épingles, bien disposées, le soutiendroient.

Reflexions sur les Jambes.

Les Jambes du cheval sont tantôt des appuis qui soutiennent & qui étayent toute la masse; tantôt elles sont un poids à transporter. Dans le premier cas, il faudroit que l'appui fût considérable; dans le second, que le poids fût léger. C'est à l'écuyer à chercher une proportion qui participe de ces deux propriétés. Il s'attachera à trouver des jambes dont les muscles soient assez forts pour les os, & des os durs, compactes & bien conformés. La grosseur des jambes est un défaut, loin d'être un mérite; & leur finesse est souvent une cause de faiblesse.

Du Dos & des Reins.

Le dos & les reins doivent être aussi hauts vers le garot que vers la croupe, droits & sans aucune inflexion sensible: car une verge droite à plus de force qu'une verge pliée & courbée. Comme cette partie du levier réunit les deux extrémités du cheval, elle a besoin d'une grande force, & sa force consiste dans la grosseur & l'union de toutes les parties qui la composent. La force des ligaments & leur peu de longueur, ainsi que l'épaisseur des muscles, augmentent la vigueur des reins. La flexibilité doit s'accorder avec la force; & il est assez rare de trouver ces deux qualités réunies. On doit

Equitation, Escrime & Danse.

mande que les reins soient larges, bien arrondis, très-bien faits, & très-bien proportionnés.

Des reins longs rendent cette partie du levier trop flexible; & comme elle est sujette à une réaction continuelle, son jeu se ralentit aisément si elle est longue. Il est vrai que le mouvement est plus doux pour le cavalier, parce que plus il y a de parties à déplacer, moins il lui reste d'action & de secousses à essuyer. D'ailleurs les reins longs rendent l'allure du cheval moins hardie & moins fermée. Le cheval court de reins est plus dur, plus vif, plus fort, & d'un plus long usage. La bonté des reins fait presque toujours le bon cheval; & pour les connoître il faut le monter. Souvent la belle conformation est démentie par les mauvaises qualités.

Des Côtes.

Un cheval qui a la côte ronde, a ordinairement un bon tempérament. Les viscères qui sont contenus dans des cavités spacieuses, sont plus à leur aise, prennent un bon accroissement, & fournissent par-là avec facilité aux fonctions vitales. Celui au contraire dont les côtes sont plates, doit avoir les parties internes moins bien constituées; il est moins vigoureux, a moins d'haleine, & nage plus difficilement. Il résulte d'ailleurs, de ces deux conformations, des effets contraires pour l'homme: la côte ronde présente plus de difficultés pour l'enfourchure; le cheval plat s'y prête plus facilement.

Du Ventre.

Le ventre trop gros fait un grand poids dans l'animal; de plus, il empêche que ses muscles n'agissent avec force, & que ses jambes de derrière ne se portent sous le point central. Le ventre retrouffé dénote un mauvais tempérament, & des intestins peu considérables: il s'ensuit que le cheval prenant une petite quantité de nourriture, n'en conserve que peu, & qu'il ne résiste pas à de longues fatigues. Dans ces sortes d'animaux, les muscles du bas-ventre sont souvent minces & petits, & leurs fonctions s'en ressentent. Le ventre bien fait est celui qui ne tombe point plus bas que le dessous des côtes, & qui ne faille pas plus qu'elles sur les côtes.

Le flanc bien arrondi, sans creux, & uni, est très-rare. Bien peu de chevaux sont dans cet état. Il dénote une bonne disposition entre la graisse & la maigreur. Ces chevaux sont ordinairement d'un bon entretien.

De la Croupe.

La croupe s'étend depuis les reins jusqu'au haut de la queue; elle est principalement formée par les os des îles. La largeur ou la distance de la partie la plus supérieure de ces os, indique pour l'ordinaire de la vigueur. Un cheval dont la croupe est étroite, a peu de solidité, tant parce que les viscères sont mal logés, que par la ténuité des muscles. La croupe avalée des chevaux d'Espagne ne nuit pas à leur

bonté. On préférera toujours une croupe bien charnue & bien construite, à moins que l'on ne soit dédommagé par des ressorts très-élastiques. Plus la croupe est large, vue de profil, plus l'animal a de ressorts. La raison en est facile à comprendre: l'ouverture des angles formés par les os des cuisses, étant très-grande, prête une extension & un écartement considérable aux branches formées par les os fémurs, du bassin, &c.

La croupe est dans la hauteur convenable au mécanisme le meilleur du *cheval*, lorsqu'elle est de niveau avec le bas du garot. Si elle est trop haute, l'action continuelle du *cheval* le précipite sur les épaules & l'atterre; l'animal a de plus grands efforts à faire pour former l'équilibre de l'équitation, & son allure n'est jamais si légère: le cavalier même éprouve du désagrément de cette structure. On voit peu de *chevaux* dont la croupe soit trop basse: ceux qui sont construits ainsi, sont légers, faciles à affeoir; mais les ressorts étant composés de branches trop courtes, n'ont pas un grand jeu. Il est à propos, dans cette partie comme dans les autres, de choisir un milieu qui renferme les bonnes qualités.

Des Cuisses.

Les cuisses sont formées par le fémur qui est attaché fortement aux os du bassin. Il est à souhaiter que la cuisse soit large, charnue & composée de muscles très-forts & bien-élastiques. Dans l'homme, le fémur est le plus long des os: dans le *cheval*, il n'en est pas ainsi; mais il est très-gros & assez court. S'il est long, il ouvrira avec le bassin un angle considérable, & aura beaucoup de jeu. La fesse doit être bien arrondie & charnue, sur-tout dans le dedans de la cuisse.

Des Jambes de derrière.

La première partie est ce qu'on appelloit improprement la cuisse: elle doit être plutôt courte que longue. L'os a plus de solidité, & l'action est plus vive. Elle est charnue & large dans le bon *cheval*. On y distingue tous les muscles lorsque le travail les a bien détachés. Le grasset sera attaché fortement & de manière à éviter tout déplacement.

Des Jarrets.

Tout connoisseur, ou prétendu tel; s'attache à bien connoître les jarrets d'un *cheval* & à les choisir bons: On a raison assurément. Mais il est malheureux que souvent les bons jarrets que l'on a choisis deviennent bientôt mauvais; car la construction de l'organe ne suffit pas pour son bon emploi, si l'homme ne donne à l'animal une disposition dans laquelle les membres soient soulagés, même en travaillant beaucoup.

Le jarret est composé de plusieurs os, de cartilages, de tendons & de vaisseaux; mais il ne s'y trouve aucun muscle. Toutes ces parties saines & bien conformées ne laissent aucun interstice, & alors le jarret est sec & bien évidé. Mais souvent, par la

désunion qui résulte de quelque dérangement, on voit au jarret des parties accessoires: ce sont de vrais défauts qui arrêtent l'élasticité, le mouvement, & souvent toute action du jarret. Ce déplacement, occasionné par une compression violente, & par une extension forcée qui détruit le ressort des vaisseaux, donne lieu à quelques vuides dans lesquels la synovie s'épanche, séjourne & se durcit; de-là ces tares qui s'ossifient à la longue, & qui diminuent la bonté des jarrets. Je ne parle point ici des tares occasionnées par des accidents, les livres élémentaires en font d'assez grands détails.

Ceux qui comprennent bien le mécanisme de la progression de l'animal, conçoivent combien les jarrets jouent un grand rôle. Quelques défauts particuliers ne détruisent pas uniquement le bon effet qu'on en desire; leur union & leur attache avec les os supérieurs & inférieurs, est quelquefois un vice incorrigible.

La bonne position du jarret est celle dans laquelle il appuie, dans le temps de la foulée, à plomb sur l'os du canon, en sorte que l'effort se fasse dans la perpendiculaire, afin de repousser le poids perpendiculairement. Des jarrets clos, ou qui se touchent par la pointe, n'ont pas cet avantage; & l'on voit pourquoi ils ont de plus l'inconvénient de s'embarasser dans la marche. S'ils sont trop écartés, l'animal se berce, se balance dans son derrière, & n'est jamais ferme & décidé dans son allure. Les jarrets doivent être assez pliés en dedans: s'ils sont droits, ils ont peu de ressort.

Quelques tares ne doivent pas faire rejeter un *cheval*: c'est son ensemble qu'il est à propos de rechercher. Son mécanisme total, s'il est bon, dédommage quelquefois des légères imperfections d'un membre. Le vrai connoisseur diffère en cela du maquignon: l'un consulte les qualités du *cheval*, & l'autre l'exemption de certains défauts extérieurs.

Des Boulets de derrière, & des Paturons.

Les Boulets de derrière souffrent plus d'efforts que ceux de devant, ils donnent appui à une plus grande masse; & si cette masse est considérable, la trop grande extension relâche le tendon. De-là les expansions de lymphe, qui, avec le temps, font boiter l'animal, parce que le jeu du tendon est arrêté.

Le boulet doit être net & bien sec, sans aucune grosseur quelconque: lorsqu'il a cette condition on juge qu'il est sain & conservé.

Le paturon long est délicat, peu vigoureux, d'un ressort lent & inactif. Cette partie étant courte, soutiendra plus aisément le poids du corps & la réaction du terrain.

Nous renvoyons aux Hippocrates qui ont traité en détail de toutes les parties du *cheval*; nous n'avons pas cru devoir répéter ce qu'ils ont écrit: il nous suffisoit de joindre, à ce que tout le monde sait, des motifs raisonnés qui pussent démontrer la

bonté d'une conformation, préféablement à une autre.

Du choix des Chevaux, relativement à l'usage auquel on les destine.

Ce que nous venons de voir sur la conformation des parties du cheval, nous conduit naturellement à rechercher en quoi & pourquoi tel ou tel cheval est bon à un service plutôt qu'à un autre. Il est certain, par une expérience journalière, que le même cheval n'est pas propre à tous les travaux : il en est un qui lui plaît davantage, & qui lui convient plus particulièrement. En effet une machine composée n'a qu'une destination : le cheval ne peut se mouvoir que conformément à son mécanisme ; & rien ne peut amener à un usage ce qui y est diamétralement opposé.

Du Cheval de Chasse.

Le cheval destiné à courir a besoin de légèreté : c'est une de ses plus belles qualités. On tire parti de tout cheval qui est léger : souvent même la légèreté dédommage de quelques médiocres qualités qui se rencontrent dans l'animal. La légèreté dans le cheval est relative à la pesanteur & à la lenteur ordinaire de l'espèce : car tel cheval aura réellement de la légèreté, qui, comparé à tel autre, se trouveroit pesant.

En général la légèreté du cheval lui vient des rapports qui se trouvent entre le devant & le derrière, entre les parties qui sont destinées à être enlevées, & celles qui sont ressort. C'est donc ici une affaire de construction. Un cheval de course est vraiment léger, lorsque son devant étant un peu étouffé & facile à enlever, ses reins, ses hanches & ses jarrets ont une grande propriété de ressort, & peuvent chasser aisément en avant toute la masse du cheval.

Il est à propos de se rappeler ce que nous avons dit sur la progression & la construction de l'animal. Si la tête, l'encolure & les épaules sont légères, elles formeront un moindre poids, & par conséquent chargeront moins le derrière.

La tête d'un coureur sera donc petite & peu chargée de chair, & sur-tout bien attachée : l'encolure sera mince, peu fournie ; & les reins seront bien conformés, afin que les mouvements se fassent dans la direction la plus naturelle.

Les épaules du coureur ne doivent pas être étouffées, elles seroient lourdes ; & il est rare qu'étant plates elles soient mouvantes & bien actives : c'est cependant un point bien important. Presque tous les chevaux qui ont couru quelque temps, remuent peu l'omoplate, & certainement l'action étant plus bornée, la vitesse est moindre. Néanmoins si un tel cheval tomboit entre les mains d'un homme sage & instruit, qui lui remît les épaules par un travail doux, l'animal pourroit encore s'étendre.

Les jambes un peu longues sont à désirer pour un cheval de course ; car elles embrassent un plus

grand terrain, & procurent de la vitesse. Pour la grosseur du corsage, il est à souhaiter qu'il soit bien fait, mais fluët : car en général les coureurs minces ont un branle plus agréable, plus vite & d'une plus longue haleine. D'ailleurs un corps trop gros avec des jambes minces & longues, seroit disproportionné, & les jambes ne le soutiendroient pas. Les jambes grosses font un poids qui ralentit la vitesse : les pieds gros ont aussi ce défaut. Il est essentiel que les articulations soient bien faites & bien attachées ; car c'est dans une allure vite, que leurs ligaments sont aisément forcés.

Le dos & les reins d'un coureur sont durs à l'homme, s'ils sont courts ; mais l'animal en a plus de force, par la raison qu'une verge courte est moins flexible en raison de sa brièveté. L'épine du dos doit être flexible néanmoins, pour que l'homme n'éprouve pas une réaction douloureuse. Les articulations qui forment les hanches doivent être assouplies, afin que leur flexion & leur extension se fassent dans le plus grand degré possible.

Les jarrets les meilleurs & pleins de ressorts, ne sont pas trop bons pour un coureur. Car, comme ce ressort est chargé & se détend avec précipitation & promptitude, il ne peut se faire qu'ils n'aient souvent des commotions violentes qui en dérangent la bonne économie. Enfin, ils seront bien espacés, bien formés & bien attachés.

Une croupe & des cuisses charnues dénotent de la vigueur & des ressources bien essentielles au coureur ; des pieds foibles & douloureux sont un grand vice pour lui ; chaque fois qu'ils posent à terre ils le font souffrir, & lui ôtent cette gaieté sans laquelle un cheval de course n'a pas la même vitesse.

Si l'on trouvoit un cheval conformé ainsi, qui eût d'ailleurs un bon tempérament, sûrement il courroit vite ; mais les chevaux sont rarement suivis dans tous les points. Un cheval de petite taille & ragoté a rarement une grande vitesse. Ceux qui sont très-élevés & très-peu corsés, ont des muscles trop foibles. On ne trouve que dans les chevaux de races primitives les qualités nécessaires ; ils ont une force de contraction dans leurs muscles, & des proportions si parfaites, qu'ils sont très-propres à la course. Les arabes, les barbes, les turcs ont supérieurement cette grande vitesse ; ils la communiquent, jusqu'à un certain point, aux métiers qui sortent d'eux.

Presque toute la force d'un coureur est dans ses reins & dans ses jarrets. Ceux qui courent aisément & d'habitude, le font avec une sorte de négligence s'ils ne sont bien étendus ; ils traînent les hanches, sont découssus, & ressent le tapis : ils semblent dédaigner une allure lente. Dans le grand train, le bon cheval ne multiplie pas ses sauts, mais il embrasse plus de terrain.

Les chevaux d'une vitesse extrême, ne sont pas toujours des chevaux propres à la chasse. Ces fins coureurs ont un trot très-médiocre pour l'ordinaire, & comme ils sont minces & d'une conformation délicate, ils ne supporteroient pas une fatigue qui

dureroit longtemps. D'ailleurs ils ne feroient bons que dans un pays plat & dans des bois bien percés ; dans tout autre terrain , dans les pays coupés , dans les taillis , on est obligé de trotter , de sauter des haies & des fossés , & de donner beaucoup de fatigue à son *cheval*. On ne va pas toujours grand train , sur-tout aux chasses ordinaires. On doit donc s'attacher à avoir des *chevaux* d'une construction différente des coureurs.

Les qualités d'un *cheval* de chasse propre à tous les particuliers qui n'ont pas d'équipage en règle , sont une construction solide de tous les membres ; un bon trot allongé & doux ; un galop étendu & un peu enlevé de terre , afin que le *cheval* ne bute pas , & sur-tout de l'haleine & de la sagesse.

Un *cheval* destiné à cet usage seroit donc construit ainsi. La tête & l'encolure seront toujours constituées conformément aux idées que nous avons données dans ce traité. Les épaules seront bien libres & médiocrement étoffées , afin de ne pas former trop de poids : leur liberté facilite la progression prompte du *cheval*. La jambe sera un peu fournie , sans trop de grosseur , afin que l'animal puisse soutenir le fardeau de son corps , & ne pas chanceler dans les terrains difficiles & raboteux. Le corage un peu étoffé convient assez à un *cheval* de chasse : comme il a quelquefois à pénétrer dans le fort , il se fait jour plus hardiment , & tire son homme des taillis où il est obligé de faire plier les branches & les jeunes arbres. La croupe large & de bonnes hanches seront bien en proportion avec le devant ; le *cheval* en aura plus de légèreté ; car malgré son étoffe , il doit se remuer avec activité. De bons jarrets lui sont utiles pour sauter & même pour courir : car plus le *cheval* a de corps , plus les jarrets ont d'ouvrage pour le porter. Si le *cheval* étoit destiné uniquement à trotter , des jarrets médiocres pourroient lui servir ; mais il seroit plutôt ruiné. Enfin un bon *cheval* de chasse devoit avoir les mêmes qualités qu'un coureur , à l'exception de l'étoffe qui est plus considérable : car d'ailleurs il doit être propre à galoper.

Il se trouve souvent des *chevaux* étoffés qui ont un bon branle de galop , & qui tiennent longtemps. On recherche nos *chevaux* normands pour la chasse ; ils réunissent , quand ils sont bien choisis , les propriétés que je désirerois. La figure , & la commodité de l'allure , sont les règles du choix qu'on fait des *chevaux* de chasse pour les maîtres ou pour les piqueurs. Les véritables vengeurs desent d'être montés solidement : un *cheval* trop fin ne peut pas être propre à suivre les chiens dans un pays coupé.

Du cheval de manège.

On trouve plus aisément un bon coureur qu'un *cheval* propre au manège ; c'est pour lui que les belles proportions sont à désirer : je m'en tiendrai à ce que j'ai dit sur la belle construction du *cheval*.

C'est en Espagne qu'on trouve la plus belle es-

pèce de *chevaux* pour le manège ; ils ont des épaules brillantes , des hanches & des jarrets pleins de ressort , une vigueur & une générosité qu'on trouve rarement dans les autres espèces.

Presque tous les mouvements de *chevaux* de manège se font en hauteur. Il seroit difficile de pénétrer assez avant dans la nature pour expliquer ce qui donne du tride à l'allure du *cheval* destiné au manège ; car il doit en avoir de lui-même. Je ne prétends pas en développer les causes ; je dirai seulement que ces *chevaux* ont les mouvements plus soutenus , plus harmonieux & plus d'accord que les coureurs.

La beauté est un mérite pour un *cheval* de manège. Elle ajoute beaucoup aux attitudes dans lesquelles on le place. Tout *cheval* qui a un vice essentiel dans sa conformation , est peu propre aux exercices du manège , pour lesquels la nature & l'art doivent se trouver d'accord & se réunir. Il n'est pas ordinaire qu'on ait des *chevaux* de manège à dresser ; le genre le plus commun à tous les amateurs est celui des coureurs : néanmoins il est avantageux qu'on sache les connoître.

Du cheval de guerre.

Le *cheval* de guerre doit être bien conformé , solide par sa construction , libre dans ses membres autant qu'il est possible , sage , obéissant , léger à la main , & sur-tout aguerri contre les bruits ordinaires de la guerre. Il y a des *chevaux* naturellement peureux , que la meilleure éducation ne guérit pas. Ceux là sont à rejeter. Il n'est pas nécessaire , il est même incommode , que les mouvements d'un *cheval* d'escadron soient trop brillants. On sera très-heureux si toutes ses allures sont franches , quoiqu'il n'en ait aucune de bien brillante.

La sûreté de l'officier dépend souvent de la bonté de son *cheval*. Il n'y a rien à négliger dans le choix. Toutes les perfections de la construction se trouvent donc dans un tel *cheval*. Il doit être un peu étoffé ; il sera plus propre à soutenir la fatigue : d'ailleurs un *cheval* mince est bien mal placé dans un escadron , & les *chevaux* hauts montés & étroits de boyaux sont d'un mauvais service. Il seroit à souhaiter qu'on employât pour les escadrons beaucoup de *chevaux* normands ; ils réunissent les meilleures qualités ; & ils sont incomparablement meilleurs pour la fatigue que les danois , les allemands , &c. L'espèce la plus propre au cavalier est le petit carossier normand de dix pouces. Il s'en trouve même dans cette classe qui sont légers , malgré leur étoffe.

Des sens du cheval.

Les sens sont certaines facultés des corps animés , par lesquelles ils entrent en commerce avec les objets extérieurs. Ce sont autant de moyens qu'on doit ménager pour mettre le *cheval* en état d'obéir. L'exercice des sens est une fondation purement animale ; mais la sensation qui en résulte

se passe dans l'espèce d'intellect de l'animal, selon le sens dans lequel le sentiment est excité ; car autre est la sensation résultante de l'organe de l'ouïe affectée, autre est la sensation qui vient de la vision. Il est bien étonnant qu'on attribue à la matière tant de sensations diverses, elle qui est la même par-tout. Quelle différence en effet remarque-t-on dans les nerfs qui occasionnent le sentiment dans tous les organes ? Ne doit-on pas conclure de la ressemblance de leur composition & de la variété de leurs usages, que c'est l'ame ou l'instinct de l'animal qui distingue & qui est averti.

C'est par le canal des sens, & par l'usage que nous en faisons, que l'homme instruit le cheval & le dispose à lui rendre des services que l'instruction seule peut procurer. La nature n'a point formé les sens du cheval, imparfaits en eux mêmes, quoiqu'ils le soient quelquefois relativement à l'usage de l'animal : mais l'art les perfectionne, ou du moins les approprie davantage à nos besoins.

Je n'entre point dans les détails anatomiques des organes des sens ; je me borne aux observations qu'on fait sur chacun d'eux.

De l'œil.

L'œil du cheval, ainsi que celui de tous les animaux, perçoit les objets extérieurs avec une grande promptitude. Souvent ces objets font sur lui une impression douloureuse, & qu'il cherche à éviter autant qu'il lui est possible. Sans doute le nerf optique reçoit alors un ébranlement trop considérable qui porte l'animal à fuir un corps qu'il croit lui occasionner de la douleur.

Le cheval a l'instinct de considérer avec attention & inquiétude l'objet qui lui est désagréable ; il y porte la tête, arrondit tout son corps, éloigne la croupe ; & si la peur continue, il se précipite de côté, ou fait une pirouette après laquelle il s'enfuit s'il peut. Les corps blancs sur-tout, ou d'une couleur très-frappante, effraient les chevaux : quelquefois aussi la forme & la grosseur des corps leur en imposent. On doit croire que cette crainte provient d'un vice dans la conformation de l'œil, ou de la faiblesse des nerfs. Il faut accoutumer l'animal peu-à-peu, en l'approchant peu-à-peu des objets, & en le carressant. Les gens instruits évitent sur-tout de le battre lorsqu'il a peur ; ils le portent avec patience sur l'objet, jusqu'à ce que le cheval l'ayant bien examiné, & ayant vu qu'il ne lui occasionne aucune douleur, prenne l'habitude de passer à côté sans appréhension.

Il est bon dans le commencement de détourner leurs yeux des corps qu'ils craignent d'approcher, en les pliant du côté opposé, jusqu'à ce qu'ils aient une certaine confiance dans l'homme ; & qu'ils se laissent conduire volontiers. La seule perfection à laquelle on doit tendre à cet égard, est de faire passer le cheval franchement dans tous les endroits & auprès de tous les objets possibles.

La douceur, la patience & l'usage diminuent

l'ombrage des chevaux ; mais il en est que rien ne peut corriger entièrement : il faut alors être sur ses gardes & se méfier de tout.

De l'ouïe.

Le son excite dans tout le genre nerveux de l'animal un tremouffement plus ou moins considérable, selon son étendue & son volume. Ce tremouffement, lorsqu'il est fort, excite l'ardeur & la vivacité du cheval ; il bondit, & il semble perdre la tête. L'homme a de la peine à le maintenir, à le faire rester en place, & à le conduire où il veut. Ce n'est que par l'usage & l'habitude, qu'il vient à bout d'émousser le sentiment trop vif que les sons lui font éprouver, & qu'il le rend sage & tranquille. Il y a des chevaux naturellement calmes, tandis que d'autres sont très-difficiles à rendre insensibles. Tous les bruits de guerre & de chasse animent les chevaux, & alors ils s'aguent d'une manière prompte & brillante.

De l'odorat.

On connoît peu le degré de sensibilité de l'organe de l'odorat du cheval, & les odeurs qui l'affectent agréablement ou désagréablement. Car il ne s'en sert d'une manière distincte que lorsqu'il a peur & qu'il regarde l'objet qui l'inquiète. Alors il renacle & flairé très-fortement.

On ne fait aucun usage de ce sens pour dresser le cheval, non plus que de celui du goût.

Du Toucher.

Le toucher est le plus général de tous les sens, il s'étend par-tout le corps ; & il renferme pour ainsi dire les autres, puisque leurs fonctions se font par un artouchement. L'organe du toucher est la peau qui couvre toutes les parties du corps. C'est un tissu de fibres, de nerfs & de vaisseaux, dont l'entrelacement en tous sens forme une étoffe semblable à des semelles de souliers faites d'un cuir épais & mou.

La sensation du toucher se fait à la surface extérieure de la peau. Les extrémités des artères & des veines capillaires, après avoir concouru à former le tissu de la peau, se dépoillent des premiers parois que leur fournit la dure mère, se partagent en plusieurs lambeaux, se collent à la surface de la peau, & forment ainsi une espèce de réseau qu'on nomme corps réticulaire. C'est entre les mailles de ce réseau, que s'épanouissent les extrémités des petits rameaux nerveux dépouillés de leur première tunique ; elles s'élèvent & dominent un peu au-dessus en forme de petites houppes ; elles sont abreuvées d'une lympe spiritueuse qui leur donne la souplesse & le ressort.

Par-tout où il y a des nerfs, là se trouve le sens du toucher ; & il y en a par-tout : mais ils ne sont pas en aussi grande quantité dans toutes les parties du corps, & par conséquent le sens du toucher n'y

est pas aussi parfait. Sa perfection même dépend de la tension des nerfs & de l'état actuel de l'animal. Un cheval fatigué & malade a le sens du toucher moins délicat que dans l'état de santé & d'un exercice modéré.

L'irritabilité trop grande du sens du toucher, rend l'animal chatouilleux. Le chatouillement tient du plaisir dont il est l'extrême, & de la douleur dont il est comme le premier degré. En toute occasion, dans l'équitation, il est très-incommode au cheval; & souvent même lorsqu'on ne fait que frotter sa peau au lieu d'y porter un aide bien franche & bien décidée, il se défend & devient rétif par l'incommodité qu'il ressent. Le chatouillement au reste n'est tel que lorsqu'il y a de l'intervalle entre les petits contacts des corps sur la peau; car si ce tact est continu, quoique léger, il n'est point incommodé. Cela est bien essentiel à remarquer pour bien connoître la valeur des opérations des jambes à cheval. Si le contact est assez dur pour léser les houppes nerveuses de la peau, il en résulte une douleur plus ou moins considérable, que l'animal cherche à éviter en fuyant ou en cédant au corps qui le touche. Un attouchement doux & modéré le flatte & lui fait plaisir.

C'est en employant, selon les circonstances ou le besoin, ces deux sensations opposées, qu'on vient à bout de dresser le cheval; car il est toujours guidé par le sentiment: c'est à nous à le rendre parfait par l'exercice; mais de manière qu'il n'y ait pas d'excès: car alors le cheval est incommodé & presque toujours inquiet.

Les ébranlements que les nerfs éprouvent sont agréables ou désagréables au cheval, selon qu'ils sont conformes, ou contraires à la nature. Les différentes impressions que reçoit le cheval, sont transmises à son cerveau, qui en est comme le dépositaire, & ils y subsistent plus longtemps que dans les sens; en sorte que l'animal se rappelle ces différentes sensations très-aisément, dès que le plus petit objet les lui retrace. Mais la durée de l'existence de ces impressions est proportionnée à celle de l'ébranlement & à sa vivacité. Ainsi les aides les plus décidées rendent le cheval prompt dans son obéissance, & fixent son attention, parce que le cerveau est ébranlé fortement. Un ébranlement trop vif le fait souffrir; il craint de l'éprouver, & il obéit par à-coup, croyant par là éviter la douleur: delà tant de désordres qu'on pourroit épargner à l'animal en le flattant avec douceur & tranquillité.

La répétition d'un même ébranlement fortifie la mémoire du cheval, parce que les traces deviennent plus profondes dans son cerveau: & travailler sur son entendement n'est autre chose que répéter les actes qui le conduisent à faire les mouvements que nous désirons, jusqu'à ce que l'ébranlement ait assez affecté le sens intérieur ou le cerveau, pour que l'impression se renouvelle au moindre signal.

La capacité du cerveau & l'étendue des nerfs font que l'animal peut recevoir successivement & conserver diverses sensations qu'on lui fait éprouver; & lorsque le cerveau est plein de ces sensations, l'animal opère machinalement les actions que chacune d'elles excite. C'est donc à nous à les opérer comme nous le jugeons à propos, mais de manière que jamais nous n'excitions une sensation pour obtenir par elle un mouvement qu'elle ne peut produire, & que nous ne mêlions pas des sensations qui produiroient des actions opposées entre elles, & qui ruineroient l'animal.

La persévérance dans les mêmes sensations confirme les chevaux: la variété trouble leur tête. Lorsque nous apprenons quelque chose de nouveau au cheval, l'ébranlement doit être répété longtemps avant qu'il ait pénétré fortement le cerveau; & ce n'est qu'alors que l'animal obéit librement. Il est même quelquefois nécessaire de lui faire sentir de la douleur, afin de l'obliger à faire attention, & à se rappeler la leçon précédente au lieu de celle dont il s'agit.

Ces différentes assertions sont autant d'axiomes qu'on doit toujours avoir présents lorsqu'on travaille le cheval; ils sont comme la base de nos aides: on ne peut travailler sur la nature, si on ignore ses procédés.

La bouche & les flancs du cheval sont les parties sur lesquelles nous agissons le plus immédiatement pour exciter le sens du toucher: c'est donc en cherchant les moyens de les employer convenablement, que nous abrègerons nos travaux, & que nous accélérerons son instruction.

De la bouche du cheval, & de la sensibilité des barres.

Toutes les parties de notre art sont liées entre elles; & nul n'en peut comprendre une, s'il n'a une connoissance suffisante des autres: c'est pour cela qu'il est si difficile de bien raisonner sur la bouche des chevaux. Il y a peu de gens en effet qui aient senti par expérience ce que devient la bouche du cheval entre les mains de l'écuyer, & moins encore qui soumettent leur pratique aux principes d'une bonne physique.

L'effet du mors ne se détermine pas uniquement par la construction de la bouche du cheval & par sa sensibilité; mais bien plus, par le rapport de ses membres entre eux, par le mécanisme de ses actions, & par l'équilibre que le derrière & le devant ont acquis dans l'exercice d'une bonne école.

Je suis persuadé, vu la composition des parties qui forment la bouche du cheval, que les barres sont d'une sensibilité extrême, & que la moindre pression sur cet endroit y cause une vive douleur. La barre est composée, comme on l'a déjà dit, d'un os, d'un périoste, & d'un prolongement des gencives. Je compare la sensibilité de la barre à celle de nos jambes: si la moindre chose frappe la partie antérieure du tibia, quelle douleur n'éprouvons-nous pas! il est clair que le périoste étant peu

sevètu, le choc des corps étrangers l'affecte plus fortement. Il en est de même du périoste de la barre du cheval, & sans doute la sensation est la même.

Comme la nature a mis des nuances & des variations dans les formes de tous les corps de la même classe, les barres de tous les chevaux ne se ressemblent point; & quoique composées également, la sensibilité varie comme les formes, parce que l'accès est plus difficile à la douleur dans les unes, & que les autres sont affectées plus promptement. Si la barre est tranchante, élevée & peu couverte de chair, alors le périoste n'étant pas défendu, une légère pression du mors y excite une sensation suffisante: si au contraire elle est ronde, enfoncée & charnue, on parvient avec peine à opérer sur elle la sensation requise. La partie sensible de la barre n'a pas toujours la même direction, sa conformation varie: mais c'est toujours le tranchant qui renferme la portion la plus délicate.

Les jeunes chevaux n'ont pas la bouche plus sensible que dans l'âge plus avancé: s'ils refusent le mors en commençant, & s'ils le goûtent dans la suite, cela ne vient nullement du fond de la bouche. C'est par la douleur singulière qu'on fait éprouver au cheval au moyen de la pression du mors, qu'on parvient à le dresser: mais il faut sçavoir employer à propos cette sensation. Si pour arrêter la fougue d'un poulain on se servoit de cet instrument, la douleur seroit si vive, que l'animal, ne pouvant la supporter, se jetteroit, pour l'éviter, dans de très-grands désordres: aussi se garde-t-on de l'assujettir avec le mors. Devenu plus fort & plus souple, il le reçoit avec moins de peine, parce qu'il peut éviter la douleur par l'obéissance. Enfin, lorsqu'il est bien dressé, il le goûte & se plaît à le mâcher, parce qu'il n'en éprouve aucune peine: en voici la raison.

L'animal, encore brut, veut éviter la douleur, & pour cela il fait des efforts & se rejette sur une partie éloignée & opposée à cette douleur. S'il a la force & la faculté de se tenir dans l'attitude où la sensation l'oblige à de se mettre, il s'y tient, & alors il ne souffre pas: mais ce n'est que par art qu'on parvient à l'y disposer. Si, au contraire, par ignorance ou par faiblesse, il ne peut fuir la pression du mors, il se désespère, & fait tout ce qu'il peut pour forcer l'homme à lâcher prise. Ainsi, pourvu que la barre soit sensible, on peut tirer d'elle tout le secours qu'elle peut fournir pour dresser un cheval.

Cependant, si la barre étoit trop aigue, la sensibilité seroit alors trop grande, & elle deviendroit incommode à l'homme, par la difficulté d'avoir la main assez légère pour soulager le cheval. Si, par un excès opposé, la barre est insensible, il en coûte trop pour y exciter de la douleur, & pour guider l'animal. On peut remédier au premier vice par le travail: car une pression continue amortit le sentiment, ou du moins rend le cheval plus disposé à

supporter la douleur. Dans le second cas, on y remédie par la force du mors. Mais on doit chercher des bouches qui tiennent un milieu entre ces deux qualités; en sorte que par l'usage elles deviennent volontées & agréables à la main de l'homme.

De la position du Mors.

Le mors excite de la douleur lorsqu'il est mis en action par l'homme: l'animal évite cette douleur s'il le peut; & il le peut toujours lorsque le cavalier travaille doucement & sans précipitation, en passant par les degrés de pression les plus imperceptibles: c'est ce qu'on appelle avoir la main douce.

Si le mors en lui-même & dans l'état de repos, excitoit de la douleur, le cheval ne le recevrait pas, & se désespéreroit, même avant que de travailler. Pour l'engager à le supporter, il faut donc que le mors soit le plus léger possible, afin qu'il charge moins la barre; qu'il pose également, en sorte qu'un côté ne soit pas chargé plus que l'autre; qu'il soit assuré, mais sans trop de justesse, afin de ne point contraindre les parties, & qu'il ne vacille pas, ce qui seroit varier les effets, & donneroit de l'incertitude au cheval: enfin le point d'appui du mors doit porter juste sur la partie la plus sensible de la bouche; ce sera un moyen de s'assurer de son effet & de le rendre prompt & d'une grande valeur.

Cette règle souffrira des exceptions: dans les bouches trop délicates, en épargnant le tranchant de leurs barres, on pourra venir à bout de leur donner de l'appui. On dit qu'une bouche a de l'appui lorsqu'elle supporte l'assuré de la main de l'homme, & conséquemment une pression assez forte du mors sur les barres. L'habitude, & l'exercice bien entendu, donnent cette perfection aux bons chevaux.

Il ne s'agit pas d'ajuster seulement le canon du mors selon nos principes, on doit aussi penser à la gourmette. Elle sera posée en bon lieu, c'est-à-dire, sur la barbe, assez juste pour ne point balotter, & pas trop pour écorcher le cheval. Si la barbe est trop sensible, on couvre la gourmette d'un feutre ou d'un cuir. Souvent la barbe étant écorchée, le cheval se désole, & n'obéit pas avec précision: car cette partie a quelquefois une grande sensibilité.

Des effets du Mors.

Le cheval éprouvé de la douleur au point où le mors comprime ses barres, & la force de la compression est la mesure de cette douleur, qu'il fuit avec une promptitude proportionnée à son intensité, & dans la direction du point du contact qui lui est douloureux. Dans le cas où plusieurs points éprouvent de la douleur, il fuit le plus grand mal, sans cependant résister au moindre; en sorte que s'il est libre, c'est-à-dire mené avec art, il obéit à toutes les impressions, selon le degré de chacune: car il

se peut faire, & il arrive souvent, qu'une barre soit plus comprimée que l'autre.

Quoique les barres soient l'organe immédiat sur lequel agit le mors, cependant il opère aussi sur tous les autres membres, parce que son effet change la disposition que ces membres ont entr'eux dans l'état naturel du *cheval*; disposition qu'il ne peut conserver lorsque son équilibre doit se combiner avec le poids de l'homme qui le monte.

Le mors dans la bouche d'un jeune *cheval* lui occasionneroit une douleur insupportable qu'il ne pourroit éviter que par des défordres, si on s'en servoit indiscrettement avant qu'il ait acquis la force, l'adresse & l'intelligence qui lui sont nécessaires. Quand la vigueur lui sera venue, alors des leçons méthodiques, fondées sur le mécanisme de ses actions, & données avec discrétion, le conduiront, par une progression insensible, au point de souffrir & même de goûter le mors. Dans les commencements la douleur violente l'oblige à rejeter la masse sur des membres trop faibles pour la supporter en entier, & trop peu élastiques pour la pousser en avant: alors les efforts qu'il fait troublent leur position naturelle; & le mécanisme animal, dérangé dès l'enfance, nous laisse un mauvais *cheval*, au lieu d'un bon que nous aurions conservé, si nous eussions employé la douceur. C'est donc sur un *cheval* vraiment bon & assoupli, qu'on peut connoître les effets du mors.

Supposons un bon *cheval* d'un âge fait, & capable de recevoir un mors. Ajustez-le selon les principes ci-dessus; en sorte qu'il y ait peu d'intervalle entre l'état de repos du canon & le mouvement de compression par lequel il excite de la douleur. Sentez les deux rênes autant également qu'il est possible, afin qu'une barre ne soit pas plus affectée que l'autre, & commencez par une pression insensible, que vous augmenterez par degrés. Dès que le *cheval* la sentira, il retirera la tête. Augmentez la pression; & que la douleur aille chercher l'animal dans l'endroit où sa tête s'est arrêtée; alors, pour éviter la sensation douloureuse, il l'élèvera. Continuez de sentir le mors sur les barres; la tête du *cheval* se portera en arrière: & si vous ne cessez il reculera jusqu'à ce qu'ayant fatigué ses jarrets & ses reins, il fasse enfin une pointe, & finisse par se renverser.

Dans tous les chevaux, le mors produiroit successivement ces effets un peu plutôt, ou un peu plus tard: ainsi, quelque doux qu'il soit, il ne peut servir, seul, à l'équitation. Pour en tirer toute l'utilité possible, il faut donc en modérer l'action, & la proportionner à la sensibilité & aux forces du *cheval*; il faut en outre, que l'animal connoisse l'éperon, & qu'il se porte en avant pour les jambes.

Un *cheval* qui se décide franchement pour les jambes de l'homme, ne se défordonne point pour la pression du mors. Il commence, à l'approche de la douleur, par ralentir son allure: si la pression augmente, il enlève sa tête, son col, ses épaules,

& rejette une partie de leur poids sur les hanches. Celles-ci accoutumées à porter la masse en avant, font leurs fonctions si elles ne trouvent pas dans la main de l'homme une résistance, qui ne seroit autre qu'une douleur nouvelle & plus forte. Le *cheval* alors, entre deux douleurs, cédera à la plus violente: il forcera la main, si l'éperon le chasse trop, ou se cabrera, si la main le retient avec excès.

Il est rare, & même assez difficile, que le mors agisse également sur les deux barres du *cheval*. Si une seule barre ressent la douleur, voici l'effet qui s'ensuit: le *cheval*, pour éviter la sensation basse ordinairement le côté qui est comprimé, sorte que l'os de la ganache appuie sur le haut du gosier, tandis que l'os de la ganache de l'autre côté s'en éloigne. Si la douleur continue, le haut du col se plie, ensuite les épaules, ou du moins les vertèbres dorsales; & enfin le *cheval* tourne, parce que toute cette moitié de sa masse ayant successivement restitué jusques sur la jambe de derrière de ce côté, cette jambe lui sert de point d'appui. Il est nécessaire qu'elle se décharge de son poids qui la fatigue; & cela ne peut se faire qu'en tournant, supposé cependant que le *cheval* soit assez souple pour le faire; car sans cela l'animal est dans le défordre.

Si après avoir plié le *cheval* avec un seul côté du mors, on lui fait sentir de la douleur de l'autre côté, sans diminuer le premier effet; alors le côté qui auroit tourné est arrêté, parce que l'effet nouveau du mors met obstacle à la progression de cette partie, & tout le corps se plie & s'arrondit. C'est par les combinaisons différentes de ces sensations, qu'on donne à la tête & au col du *cheval* des attitudes & des directions variées.

L'attitude du *cheval*, sa vigueur, sa souplesse, influent beaucoup sur les sensations que le mors opère en lui: mais ces rapports ne peuvent être connus qu'après un long travail & par un tact bien exercé. La théorie embrasse peu d'objets: la pratique offre des variétés infinies, qu'il est impossible de décrire.

Des propriétés du Mors, de sa proportion avec la sensibilité des barres.

Puisque c'est par la sensation d'une douleur modifiée & dirigée à propos, que nous disposons à notre gré les différentes parties du corps du *cheval*, il est nécessaire d'avoir une machine qui fixe le sentiment à un endroit déterminé, afin que la netteté & la simplicité des opérations produisent des effets précis qu'on puisse connoître. C'est pour cela que les écuyers se servent du mors tel que nous l'avons, préférablement à tous les autres instruments. Les anciens, & peut-être encore bien des modernes, accordoient une grande propriété au mors: aussi en ont-ils fabriqué de bien des espèces.

Pour moi, je crois que ce n'est qu'un moyen secondaire, & que les véritables propriétés du mors se trouvent dans l'assiette, dans la main, dans les jambes d'un bon écuyer. Pourvu que le mors pose bien,

bien, que les parties soient bien appropriées à la conformation de la bouche, & que son effet ne varie point, je suis persuadé qu'un habile homme tirera parti de tout mors en l'employant à propos. Le mors le mieux ordonné ne communique pas l'art de bien assouplir le cheval, & de le placer dans des attitudes qui ne répugnent point à la nature. Ainsi l'art d'emboucher le cheval est vraiment celui de le dresser.

Il n'y a personne, pour peu qu'il soit versé dans la cavalerie, qui ne connoisse toutes les parties du mors, & les procédés vulgairement employés pour l'ajuster. Il est donc inutile d'entrer dans des détails qu'on trouve par-tout; j'y renvoie le lecteur: je me contente de lui dire ici que, dès qu'il aura trouvé le point de sensibilité de la bouche de son cheval, tout mors lui sera bon, pourvu qu'il sache travailler proportionnellement à cette sensibilité. S'il n'excite pas de douleurs excessives, & s'il se conduit selon les bonnes règles, il donnera un bel appui à son cheval: c'est ce qu'on désire sur-tout, & ce qui rend l'animal agréable à monter.

Un bon cheval est bien embouché avec tous les mors qui ne sont pas durs. Mais si on est obligé d'avoir recours à un mors dur pour asséoir un cheval dont le fond de la bouche est bon & sensible, c'est une preuve de la foiblesse de ses reins, & un avis de ne point excéder leur pouvoir.

Je conseille cependant de proportionner la force du mors à la sensibilité primitive de la bouche; car si elle est dure par elle-même, on ne réussiroit pas avec un mors doux. Ainsi, pour règle générale, on doit regarder comme base de tout, la douleur modérée que le mors excite sur les barres lorsqu'on le fait agir.

L'usage du bridon est universel pour les jeunes chevaux. Comme son appui n'est point fixe, & qu'il porte sur les lèvres plus que sur les barres, il a un effet moins grand & plus proportionné au peu de force & de souplesse de ces jeunes animaux. Mais aussi il n'y a jamais d'appui ni d'assurance dans les chevaux qui n'ont été dressés qu'avec son secours. Certains cavaliers croient, en l'employant à tous propos, même avec de vieux chevaux, ménager la bouche; ils se trompent: en craignant de la gêner, ils ne la forment pas.

On doit éviter sur-tout de se servir du mors & du bridon tout à-la-fois; leurs effets sont bien différents: ils se contredisent même; car le bridon enlève le bout du nez, & le mors, avec de l'appui, le fait baisser. Les écuyers, qui s'en servent, retiennent un temps de l'un, & rendent l'autre, & ainsi alternativement. Mais je n'oserois approuver ce travail: il vaut mieux employer l'un des deux tout seul.

Plusieurs auteurs ont écrit sur l'embouchure: celui de tous qui raisonne le plus conformément aux loix de la nature, est M. le Baron de Sind. On fera très-bien de le lire: il dit beaucoup de choses qui ont échappé aux autres écrivains. Il m'a dit

Equitation, Escrime & Danse,

pensé d'entrer dans des définitions qu'il a très-bien données; & on voit par son ouvrage qu'il a un grand talent pour la cavalerie.

J'exhorte aussi à lire ce que dit M. Bourgelat à l'article de la bouche, dans son premier volume des *Éléments d'Hippiatrique*: il explique bien des choses utiles à sçavoir. Je recommande en général, à ceux qui ont du goût & du jugement, de ne point négliger la lecture: un livre enseigne ce qu'un autre n'a point dit.

De l'appui du Mors.

L'exercice modéré & donné selon les règles augmente les forces de l'animal, comme les bonnes leçons augmentent sa souplesse & son adresse. Dès qu'il est arrivé au point de ne plus peiner dans son travail, d'obéir librement, & de se soutenir tout seul dans l'équilibre qui lui convient, le mors qui lui avoit occasionné tant de souffrances lui devient agréable, parce qu'il peut éviter la douleur en obéissant, & qu'il est assez vigoureux pour pouvoir le faire. Alors le mors ne fait plus que poser sur les barres; son poids seul s'y fait sentir; & il ne les comprime plus avec douleur. Tant que l'animal est bien mené & soumis à des ordres raisonnables, une bouche ainsi formée, a un appui léger sur le mors, & la main du cavalier ne porte que le poids des rênes: le moindre mouvement suffit pour avertir le cheval qui obéit sans désordre. Tel est ordinairement l'appui des chevaux de légère taille, & qui ont de la gentillesse. Mais tout agréable qu'est cet appui, il a l'incommodité d'exiger une grande attention & une grande légèreté dans la main du cavalier, qui sans cela pourroit donner des à-coups qui nuiroient à la bouche. C'est pourquoi nous préférons un appui ferme & doux.

Une bouche bonne & loyale ne s'étonne point d'une pression forte, pourvu qu'elle soit suivie par progression: mais elle ne se rencontre que dans un bon cheval, & sur-tout dans celui qui est bien rassemblé. Le cavalier qui monte un cheval doué de cette perfection, éprouve la même sensation que s'il se posoit sur du velours, il est affecté agréablement; & le cheval qui a cet appui, quoique sensible à la douleur, n'en est point atteint promptement, mais seulement par des à-coups ou par des contre-temps. Le cavalier peut assurer la main, il n'a point de désordre à craindre; au contraire le cheval se rassemble très-bien, & se trouve plus en force. Sa bouche écume; il casse la noisette, comme on dit, & témoigne par la beauté de son attitude qu'il se plaît sous son cavalier.

Au contraire lorsque le cheval pèse sur le mors, de sorte que le cavalier ait peine à lui placer la tête où il le désire, c'est un appui ferme & dur. Si le cheval est bon par lui-même, on pourra le rendre plus léger, & avec le temps plus agréable. Mais s'il manque de reins & de jarrets, il sera toujours très-pesant & sans gentillesse.

Il y a peu de bouches auxquelles on ne donn

L

de l'appui, si le cheval est bon, pourvu qu'on le mette dans le degré d'équilibre qui lui convient. En de-çà & en de-là de ce point, l'appui vrai & agréable n'existe plus. Formez donc l'équilibre du cheval, & confirmez-le dans les leçons d'une bonne école, alors vous formerez son appui.

Il y a des hommes qui n'enfoncent jamais leurs chevaux, & qui, ne les réduisant pas à l'obéissance la plus exacte, ne font, pour ainsi dire, qu'effleurer leurs sensations. Ces sortes de chevaux n'ont jamais d'appui, & sont toujours prêts à se défendre dès qu'on leur demande quelque chose de nouveau. Ils n'ont qu'une petite routine, & point de souplesse ni d'aplomb: on ne sauroit les dire dressés, ni dans la main. Sous prétexte de les ménager on ne leur apprend rien.

On doit s'attendre qu'on ne conduira le cheval à l'appui qui lui vient sous l'homme, que par la douleur. Ainsi il faut se résoudre à lui en occasionner, en prenant les tempéraments nécessaires pour qu'il ne se désespère pas. On y parvient en relâchant son travail dès qu'on s'aperçoit que la douleur devient difficile à supporter: insensiblement & par degré on gagne le cheval bien plus sûrement que par un travail brusque & forcé. En proportionnant l'effet du mors à la tenue de la main, au degré d'enlevé que le cheval peut supporter, on lui donnera de l'appui, pourvu qu'il n'y ait rien de rude dans la main: car un à-coup qui exciteroit une douleur vive, détruiroit l'appui.

Des flancs du cheval, & de leur sensibilité.

Toute la peau de l'animal est sensible, mais elle l'est bien davantage dans les endroits où elle est plus mince, & où elle couvre des parties aponévrotiques. La peau des flancs est ainsi constituée, & elle est tellement sensible dans certains chevaux, qu'ils ne peuvent supporter l'approche d'aucuns corps étrangers, & qu'ils font tous leurs efforts pour les repousser. Cette sensibilité varie de degré dans tous les sujets: les maladies, la fatigue, amortissent le sentiment, comme la santé & la vigueur l'augmentent. En général, cette sensibilité est bien moindre que celle de la bouche; & on peut dire que le cheval ne sent point de douleur, à moins qu'on n'entame les régiments avec l'éperon. Si l'animal a quelquefois été pincé vigoureusement, la moindre approche d'un corps étranger lui fait appréhender la douleur qu'il a ressentie précédemment: sans cela il supporte patiemment ce qui le touche. La répétition fréquente du châtement rend le cheval si sensible, qu'il devient difficile à calmer: aussi a-t-on soin de le ménager.

C'est par le moyen des jambes & par leur approche des flancs, que le cavalier fait naître ce sentiment dans le cheval. La vivacité avec laquelle l'homme le touche, & la fermeté plus ou moins grande de ses aides, produisent des sensations différentes. Une jambe qui s'approche mollement sans

assurance & sans position, ne fait que chatouiller le cheval, elle l'inquiète & l'incommode; alors il ne répond pas avec exactitude & précision à ce qu'on lui demande. Ceux qui ont toujours la jambe molle & relâchée, viennent difficilement à bout d'enfoncer leurs chevaux & de les réduire à une obéissance complète, parce que l'aide varie & est elle-même incomplète. D'ailleurs avec de telles aides il est à présumer que l'homme n'a pas une grande fixité de position. Ceux au contraire qui, avec le même vice dans leur attitude, laissent échapper par à-coup des jambes dures & mal dirigées sur le flanc du cheval, le surprenant par une sensation & une douleur subite, ne peuvent communiquer aucune aide suivie, & même sont repoussés avec vivacité, parce qu'un corps très-élastique est repoussé plus vivement qu'un autre, s'il choque une masse considérable; & assurément la jambe roide de l'homme est plus élastique dans cet état que lorsqu'elle est molle.

Il faut donc, pour produire des effets certains; chercher un milieu entre la disposition molle & inactive de la jambe, qui, en se collant au corps, s'applatit & n'a plus d'action à elle, & la roideur qui l'en éloigne à proportion qu'elle s'en approche. Pour cela, la cuisse & la jambe doivent avoir acquis, par un long travail, une position assurée: cette assurance vient moins de l'action des muscles qui touchent le cheval & font approcher les cuisses l'une de l'autre, que de leur propre poids & d'une attitude qui provienne d'une bonne assiette.

La belle assiette, en fixant le bas du corps, laisse à l'homme la faculté d'employer ses jambes à son gré: alors son goût & ses connoissances le décident. Toutes ces aides qui se donnent en étendant la cuisse & la jambe, & en baissant le talon, si d'ailleurs la position est bonne, ces aides, dis-je, sont meilleures que celles qui proviennent d'une jambe fléchie & molle. Dans le premier cas, la jambe étant ferme fait céder le cheval qui, sentant une pression forte, craint le châtement, & fuit avec promptitude & sans résister. Dans le second cas, il résiste au contraire, parce qu'il n'est touché que par un corps mou, dont l'action se confond avec la réaction, & ne lui fait rien craindre de fâcheux. Cherchez donc dans les muscles de la jambe & de la cuisse, un degré de tension qui soit tel que le cheval ne réagisse pas contre, & qu'il cède à son approche: son obéissance vous charmera alors. Arrivé une fois à cette manière de faire, vous goûterez les vrais plaisirs de l'équitation. On parvient par-là à donner au cheval une sensibilité qui se perfectionne singulièrement, au point que la pression la plus légère de la cuisse ou du genou est suffisante pour le faire agir.

La jambe de l'homme, employée seule, n'a que trois effets. Par son attouchement léger, elle fait entrer en contraction les muscles qu'elle a approchés, & elle accélère leur mouvement. La pression devenue un peu plus forte range un peu les han-

nes, ou plie le cheval s'il est souple. La pression encore augmentée fait tourner la croupe & la jette en dehors. Combinez ces actions, faites-les succéder les unes aux autres; mélangez-les avec le travail de la main & de l'assiette, & vous aurez toute l'équitation.

Si vous approchez les deux jambes bien égales, vous accélérerez la marche de la croupe, en faisant contracter vivement tous les muscles du bas-ventre; & alors l'animal portera ses jambes sous le ventre plus qu'auparavant. La main déterminera ensuite ce que l'animal fera; car celle-ci doit précéder & accompagner les actions des jambes.

Tous les travaux de l'équitation dépendent de la combinaison de ces quatre opérations; sur lesquelles nous nous étendrons plus amplement dans la deuxième partie de ce second livre, parce que la pratique fera connoître, plus facilement que la théorie, leur usage & l'emploi qu'on en doit faire.

De la bonne attitude des parties du cheval, démontrée par leur structure anatomique.

Le cheval ne sert réellement à l'homme qu'autant qu'il est obéissant à ses moindres ordres. Mais pour cela il faut qu'il soit souple & dispos; & il ne le deviendra jamais si on le met dans des attitudes contraires à sa construction, ou dans lesquelles il soit gêné.

L'attitude & l'affouplissement du cheval dépendent l'une de l'autre & marchent ensemble. Par le choix de la bonne attitude, nous le mettons en forcé; & par l'affouplissement, nous donnons à ses membres tout le degré de mouvement que la nature leur a accordé, mais qu'elle laisse à l'art & à l'industrie à développer. Chaque articulation joue plus ou moins, selon la longueur ou la brièveté de ses ligaments, ou bien encore selon le peu de jeu des muscles que l'exercice n'a point encore développés, ou que la nature a mal conformés.

En cherchant à développer ces mouvements, on doit craindre de disloquer les membres. C'est ce qui arriveroit certainement si on vouloit étendre leur jeu avant que d'avoir placé le cheval. Ceux qui trottent vivement les jeunes chevaux avant que de les avoir disposés par la bonne attitude, les ruinent & les énervent en peu de temps. Ceux au contraire qui ne pressent leur allure qu'en raison de leurs forces & de leur équilibre, parviennent à les dresser, à les rendre agréables, & à conserver leurs membres bien sains. Il est vrai que cela n'est point aisé, & que c'est le fruit d'un tact bien sûr & des connoissances les plus certaines. La bonne attitude est déterminée par la construction & le rapport des membres du cheval entre eux; & l'affouplissement est fondé sur l'usage suivi qu'il fait de toutes ses articulations, selon les loix de leur mécanisme.

Les détails que nous avons donnés sur les allures du cheval, fournissent des motifs qui régulent le travail. Notre but actuel est de démontrer que la

nature bien entendue nous sert toujours de guide, & que nous la consultons plutôt que le caprice & la fantaisie.

Celui qui connoît & emploie les attitudes convenables au cheval, qui fait lui faire exécuter tous les mouvements possibles dans toute leur étendue, & qui ajoute à cela la grace dans son attitude & dans celle qu'il donne à l'animal, est véritablement un homme de cheval. Mais s'il n'a que de l'habitude, un travail embrouillé & peu réfléchi, s'il ne s'occupe qu'à faire des choses extraordinaires & éloignées de cette belle simplicité de la nature, il ne mérite certainement pas ce titre. Le vrai talent consiste à faire de belles choses, mais avec discernement & avec raison: celui donc qui, pour quelques beaux instans propres à surprendre des spectateurs peu instruits, sacrifiera les forces & la bonne volonté du cheval, bien loin d'acquérir de la réputation, la perdra dans l'esprit des vrais connoisseurs.

DU CHEVAL. (DE BOHAN).

Jettons un coup-d'œil sur l'espèce & la quantité des chevaux qu'on vient offrir aux écoles & destiner au service. Ce ne sont plus ces poulains fiers, gais & vigoureux élèves de la nature, ce sont des animaux lâches, tristes, mous & défigurés, portant déjà toutes les marques de la domesticité, & le plus souvent même mutilés par la cruelle ignorance de leur maître.

On oublie que l'éducation de nos haras doit imiter celle de la nature; on y méprise ses loix si simples & si sûres, pour recourir à des méthodes consacrées par une antique ignorance, ou plus malheureusement encore par les frivoles raisonnements de l'art conjectural de l'hypiatricque. Aussi, que de sujets tarés, que de poulains déprisés forment de ces établissements élevés à grands frais. L'homme aura beau raisonner, tant qu'il cherchera à corriger la nature au lieu de l'écouter, de la suivre & l'aider, il sera dans le chemin de l'erreur.

Non-seulement nous sommes en faute envers la nature dès la copulation du mâle & de la femelle, mais même avant, par le choix que nous faisons des pères & des mères dont on veut tirer de la race. La figure & la taille de l'étalon sont les deux seuls objets qui nous occupent. L'âge est compté pour rien; il suffit qu'il puisse servir pour qu'on n'y fasse aucune attention; ses qualités, sa vigueur, son épuisement, toutes ces choses ne sont point remarquées; elles sont pourtant plus essentielles que la figure, car nous rencontrons à chaque pas de beaux & mauvais chevaux; mais je veux que l'étalon soit bien choisi, qu'il ait toute la vigueur & les qualités requises, le service du haras en sera indubitablement en deux ans un fort mauvais cheval, qui ne produira plus qu'une quantité de rosses. Pour entretenir cette vigueur, qui doit être transmise à sa race, il faut que le cheval mène une vie qui la lui conserve, le travail lui est parti.

culièrement nécessaire ; cependant , dans tous nos haras , il n'en fait point , car on ne peut donner ce nom à quelques tours qu'on lui fait faire une fois ou deux par semaine au bout d'une longe & sans être monté ; le cheval ainsi gouverné peut à juste titre perdre le nom de cheval , car il n'en a plus les qualités , pour prendre celui d'étalon ; aussi le degré de leur valeur est-il toujours mesuré par la quantité de juments qu'ils sont en état de faillir chaque saison , & par la promptitude avec laquelle ils servent les juments qu'on leur présente. Échauffé par les aliments , provoqué par les juments qu'on met auprès d'eux , ils semblent acquérir tous les jours plus de qualités pour la génération , mais l'art est ici en défaut , la nature est toujours la même , elle perd indubitablement en qualité ce qu'elle paroît gagner en quantité.

Les anglois , plus amateurs & plus vrais connoisseurs que nous en chevaux , nous donnent à cet égard un exemple qui devoit pourtant nous frapper ; ils recherchent avec grand soin les étalons qui se sont distingués dans les courses , ils achètent à des prix extraordinaires la permission de faire faillir de bonnes juments par ces chevaux ; aussi rarement l'effet trompe-t-il leur attente ; si le poulain arrive à l'âge de cinq ans sans accident , il leur regagne ordinairement bien au-delà de ce qu'il coûte. Il est indubitable que les qualités se perpétuent , elles devroient donc déterminer dans le choix des pères.

On est encore moins délicat sur les mères ; pourvu qu'elles aient un bon coffre , c'est à-peu-près la seule qualité qu'on recherche , soient-elles vicieuses , tarées , lâches & molles , estropiées même ; c'est au haras qu'on les relègue ; il est rare d'y voir des juments qui n'y aient pas été envoyées pour quelque une de ces causes : on les fait servir par un étalon frais , ou fatigué , pourvu qu'elles retiennent , c'est tout ce qu'on demande. Pendant le temps de la portée , il n'est point question de l'exercice de la jument , enchaînée dans une écurie quelquefois trois mois de suite , d'autres fois tourmentée par un travail qui l'échauffe , souvent mal nourrie ; enfin elle met bas , & donne presque toujours un poulain qui n'a pas même la figure de son père. Ces animaux ne sont pas plutôt nés , qu'on leur circonscrit un terrain , dont les bornes étroites ne permettent pas à leurs corps & à leurs membres de faire de l'exercice & de se développer ; c'est ordinairement le cercle juste qui est absolument nécessaire à la nourriture de la mère , nourriture mal saine , par cela même qu'elle est renfermée dans un trop petit espace , qui ne lui permet pas de la choisir.

C'est dans ce régime de vie qu'on entretient le poulain , jusqu'à ce que , quittant la mamelle , on le sépare , on l'enchaîne à l'écurie ; ou , s'il reste dehors , des cordes , des chaînes même , lui lient les jambes , de peur qu'il ne les exerce : c'est peu encore de s'opposer au développement de la na-

ture , il faut que la plus cruelle des opérations vienne l'étouffer : à dix-huit mois on coupe le poulain , c'est le détruire avant qu'il soit né : aussi , dès cet instant , porte-t-il tous les signes de la foiblesse qu'il conservera pendant sa vie , l'encolure cesse de grossir , les muscles ne prennent point ces formes carrées & dessinées qui annoncent la vigueur du mâle , les poils sont longs , il en reste beaucoup aux jambes , les crins , au lieu de devenir lisses , brillants & ondulés , ressemblent à des étoupes : enfin , l'âge de le vendre arrive , & on nous amène ces bigues défigurées pour nous remonter. Ne reviendrons-nous jamais de cette ancienne & bizarre méthode européenne , de hongrer les chevaux , & de détruire ainsi la moitié de leur force & de leur courage ? L'expérience a beau nous démontrer tous les jours qu'il n'y a que les chevaux entiers capables de faire ces travaux excessifs du roulage des postes , des rivières , &c. ; pour le métier de la guerre , qui ne demande pas moins de force & de résistance , nous ne nous servons que de chevaux hongres , parce que d'anciens préjugés nous font suivre une ancienne routine : que d'accidents , dit-on , il arriveroit ? mais en Perse , mais en Arabie , où ce barbare usage est inconnu & plus près de nous encore , la cavalerie Espagnole , comment fait-elle ? ses chevaux sont-ils d'un autre acabit que les nôtres , sont-ils moins propres à la génération ? cependant on les contient , on les maîtrise , & il n'y a pas plus d'accidents , pas plus de jambes cassées en Espagne qu'en France. Mais , pour prouver qu'il y a sur cet objet autant de préjugés que de raison , il y a vingt ans qu'on n'auroit pas osé , dans Paris , atteler son carrosse de chevaux entiers , on disoit aussi , que de risques à courir si on rencontre des juments ? aujourd'hui il n'y a point de femme qui ne monte avec sécurité dans un carrosse attelé de chevaux entiers ; & point de cocher qui ne se range dans une cour d'hôtel ou de spectacle avec confiance , à son tour , & sans s'embarrasser si la voiture qui l'avoisine est attelée de juments. Ne voit-on pas chez le roi , & dans toutes les académies , ces chevaux les uns à côté des autres , tranquilles dans les rangs ou files des reprises de manège , quoiqu'ils soient les trois quarts du temps montés par des enfans ou des jeunes gens , qui n'ont nulle habitude de chevaux. Quelle objection restera-t-il donc à faire ? Les troupes voyagent & rencontrent des juments. Je répons. En vous servant de chevaux entiers , vous multipliez bientôt l'espèce , & la consommation deviendroit moindre , parce qu'ils résisteroient davantage à la fatigue. Les juments serbent presque toutes réléguées chez le cultivateur ou dans les haras. D'ailleurs , les Espagnols ne voyagent-ils pas ? les rouliers ne passent-ils pas leur vie sur les grands chemins & dans les auberges , & ne rencontrent-ils jamais de juments ?

Tel est l'empire de l'habitude , que les réformes ou les projets les plus simples & les plus utiles sont

dédaignés ou tournés en ridicule. Avant le maréchal de Saxe, on croyoit impossible de faire marcher l'infanterie ensemble & alignée; on faisoit battre des marches qui ne servoient qu'à faire du bruit & à s'étourdir. Il fut le premier qui dit qu'il falloit la faire marcher en cadence; cela étoit si neuf, qu'il prévint qu'il paroîtroit extravagant en faisant une pareille proposition: il en est de même, je paroîtrai peut-être extravagant, mais j'opinerai pour que la cavalerie soit montée sur des chevaux entiers, qu'elle soit exercée tous les jours, qu'elle entreprenne des marches qu'on appelle aujourd'hui forcées; & qu'on l'habitue à passer les plus mauvais pas, & même à sauter & à franchir des obstacles qui l'arrêtent actuellement.

Mais revenons aux causes secondes de la foiblesse de notre cavalerie: le cheval, livré à l'écuyer, ne tombe que trop souvent entre des mains barbares, qui achèvent sa destruction: rien de si dangereux qu'un artiste ignorant. Il se trompe avec méthode, & s'égare avec entêtement; telle est une grande partie des gens qui font le métier de dresser des chevaux; incapables, pour la plupart, de donner des définitions justes des opérations les plus simples de l'art qu'ils veulent professer. Qu'on ouvre nos traités d'équitation, & on verra par-tout la nature forcée & contredite; que de milliers de chevaux estropiés & usés, avant d'en trouver un capable d'exécuter les tours de force que nous ont donnés MM. de Newcastle, la Guérinière, &c. sous les noms baroques de *passades*, *terre-à-terre*, *pesades*, *mézair*, *ballotade*, *pis* & *le saut*, *falcades*, *répolon*, &c. C'est de ce jargon minutieux dont je prétends sur-tout me préserver dans mon école; les chevaux ne connoîtront point d'allures artificielles, & j'appliquerai toutes les ressources de l'art à perfectionner celles que la nature leur a données.

Afin que rien ne nous échape, & pour suivre la même marche dans cette seconde partie que dans la première, nous supposons un cheval à dresser, & qui sera censé être entre les mains d'un homme de cheval, duquel nous décrirons la façon de se conduire, pour parvenir sûrement à son but.

L'art de dresser les chevaux.

Nous avons dit qu'on appelle *cheval dressé*, ou *mis*, celui qui connoît les intentions du cavalier au moindre mouvement, & y répond aussitôt avec justesse, force & légèreté.

L'action mécanique des bras & des jambes de l'écuyer, sur un cheval, n'est pas suffisante pour le dresser & lui donner légèreté, sagesse & force. Il faut que plusieurs soins raisonnés concourent à ce but. Supposons un cheval entier, sain, fort & vigoureux, tel qu'il en sort encore des haras d'Espagne, ou des forêts des Pyrénées. Ce n'est que par degrés qu'il faut le faire passer au nouveau genre de vie auquel il est destiné: accoutumé jusqu'à l'âge de quatre ans & demi, cinq ans, à la

liberté des prairies, c'est presque toujours avec désespoir qu'il se voit enchaîné dans une écurie; l'inaction où il se trouve, le changement subit de ses aliments, doivent opérer une révolution dans sa nature, dans son humeur & dans ses forces: il faut donc éviter les inconvéniens qui doivent naturellement s'en suivre. Il reçoit les premières leçons de sagesse & de douceur du palefrenier aux soins duquel il est confié: c'est à l'écurie où on doit le préparer aux leçons du manège; il n'est pas indifférent qu'il soit confié aux soins d'un homme doux, ou brutal; tout ce qui peut entretenir la santé & la vigueur du cheval, tel que le pansage, la nourriture réglée, &c. doit être pratiqué avec une exactitude scrupuleuse; il ne suffit pas que ceux qui ont soin des chevaux les aiment, il faut qu'ils soient forts, adroits, & accoutumés à les manier sans les craindre; car on les rend vicieux par timidité & par mal-adresse aussi souvent que par brutalité: je m'arrête sur toutes ces recommandations, quelques minutieuses qu'elles puissent paroître, parce que l'expérience m'a appris combien elles étoient essentielles, & que, remontant aux causes des vices qu'on rencontre si communément dans les chevaux, j'ai trouvé qu'ils provenoient souvent de soins mal entendus, & mal donnés; c'est une raison pour ne jamais donner un cheval neuf à un recrue.

Autant il y a de principes différents pour être placé à cheval, autant il y a de méthodes différentes pour dresser les chevaux, mais il en est une aussi, la meilleure de toutes, ce sera celle qui, par les principes les plus simples, s'écartera le moins de la nature. D'après ces méthodes, multipliées presque autant que les maîtres, il n'est pas étonnant de voir un cheval bien mené par un écuyer, & fort mal par un autre, qui quelquefois est plus savant. Il est certain, par exemple, que si on accoutume un cheval à tourner à droite par la rêne gauche, & à gauche par la rêne droite, comme le veut M. Bourgelat, & qu'un autre écuyer exige de ce cheval de tourner à droite par la rêne droite, & à gauche par la rêne gauche, ce dernier trouvera nécessairement l'animal rétif, & il soutiendra qu'il ne fait rien, quoiqu'il soit fort instruit à obéir à un autre signal. Les chevaux s'habituent à la leçon qu'on leur donne; un homme de cheval fait partir son cheval avec ses jambes, l'arrête avec ses mains, & un postillon fait partir son cheval avec les mains.

Le cheval s'habitue au cavalier qui le monte; il s'accoutume même à sa fausse posture, voilà d'où vient qu'on voit souvent un homme mal à cheval, bien mener.

Un cheval bien mis doit être mené par tout homme droit à cheval, & qui fait se servir de ses mains & de ses jambes.

Nous allons montrer que la position que nous avons donnée au cavalier, la plus commode pour lui, a encore l'avantage d'être la plus favorable à

l'animal, c'est-à-dire, celle dans laquelle le fardeau de l'homme lui est le moins incommode, & lui laisse par conséquent le plus d'usage de ses forces & de liberté pour agir.

Mettons un cheval en liberté, & examinons ses mouvements & ses allures, la nature une fois connue, nous servira de loi.

Du mouvement & de la marche du cheval.

Il est nécessaire de connoître les différents mouvements d'un corps, dont tout notre art se borne à faire mouvoir les ressorts avec justesse; examinons dans ses jeux les plus simples les loix les plus exactes de la mécanique.

On peut considérer le corps du cheval comme une machine soutenue par quatre colonnes, dont le centre de pesanteur tombe toujours dans leur milieu proportionnel. Dans l'état de repos, le poids du corps de l'animal doit être réparti également sur les quatre colonnes, & c'est aussi ce que j'appelle un cheval rassemblé. Dans l'état de mouvement, le poids de l'animal est soutenu par les colonnes qui se trouvent posées à terre. Il est donc essentiel que le centre de pesanteur du cavalier se trouve perpendiculaire sur celui du cheval, parce qu'alors, ces deux poids n'en forment plus qu'un, il se répartit proportionnellement sur les jambes du cheval, & le gêne le moins possible.

On a toujours regardé les quatre colonnes de cette machine, ou les quatre jambes du cheval, comme le principe du mouvement; comme dans la marche de l'homme, on a prétendu que les jambes commençoient à se porter en avant, & que le corps venoit ensuite se reposer dessus lorsqu'elles étoient à terre.

Heureusement la mécanique, science démonstrative, & consultée trop tard, nous a fait voir notre erreur; on est convaincu aujourd'hui qu'un petit poids ne peut en attirer un gros, mais qu'au contraire, il est naturel qu'un gros en attire un petit. En recherchant d'ailleurs le principe du mouvement des corps, on a vu qu'il étoit dans le centre de gravité.

Il est même étonnant que, sans la mécanique, on ne se soit pas aperçu du mouvement naturel de la marche; il n'y a qu'à voir un homme marcher avec vitesse, ou courir, on s'apercevra bien que c'est son corps qui entraîne le chemin, & qu'il dépasse de beaucoup ses jambes, qui paroissent ne faire que suivre, & qui ne sont effectivement que venir soutenir le corps pendant qu'il chemine. Pourquoi voit-on quelquefois un homme tomber en courant? c'est parce que ses jambes n'ont pas assez de vivacité pour venir soutenir son corps, qui part toujours le premier.

Examinez bien le cheval en repos & d'aplomb, & excitez-le doucement à se porter en avant, ayez les yeux sur l'avant-main, vous la verrez d'abord se mouvoir; puis, comme si elle entraînoit les jambes, vous les verrez venir se poser sous le

cheval, & ce sera le chemin plus ou moins considérable qu'il aura fait de son corps, qui déterminera la jambe à se porter plus ou moins en avant. Voilà le véritable principe du mouvement: c'est toujours par leur centre de gravité que les corps se meuvent, & lorsqu'on veut mouvoir un corps, c'est toujours sur le centre de gravité qu'il faut appliquer les forces. Quelqu'extraordinaire que ce principe puisse paroître d'abord à ceux qui étoient accoutumés à croire que les jambes mettoient le corps en mouvement, & le faisoient primitivement marcher, pour peu qu'ils réfléchissent, & qu'ils fassent attention à ce que l'expérience leur démontre sans cesse, ils s'apercevront bientôt de leur erreur.

Tout mouvement doit avoir un objet: si le cheval chemine, c'est pour se transporter d'un endroit dans un autre, & si le cavalier l'y excite, c'est pour arriver à son but: c'est le mouvement que le cheval fait pour se transporter d'un endroit dans un autre qu'on nomme *marche*.

D'après l'objet de la marche, on voit de quelle façon elle doit s'exécuter: nous savons que le plus court chemin d'un point à un autre est la ligne droite, & que le mouvement le plus naturel à un corps qui a reçu une impulsion, c'est de se mouvoir uniformément, & dans la direction de la force qui l'y a mis.

Dans la marche, le corps de l'animal doit donc se mouvoir directement, c'est-à-dire, toujours en ligne droite; c'est aussi celui dont les jambes s'écartent le moins de cette direction qui marche le mieux.

Ne considérons dans tous les mouvements que le point pris pour centre de pesanteur; le centre de pesanteur ou de gravité, mis en mouvement, ne peut se mouvoir qu'à une certaine portée, à la même hauteur & sans se baisser; & lorsqu'il y est parvenu, c'est le terme du soutien que les jambes peuvent lui donner sans bouger; pour lors, elles sont obligées de changer de place, & venir reprendre sous lui la même position qu'elles avoient avant, afin de lui renouveler la facilité de recommencer son mouvement; c'est ainsi que se meut & continue de se mouvoir l'animal, dont tous les mouvements sont tellement suivis les uns des autres, que l'œil le plus attentif ne les distingue qu'avec peine: ces mouvements successifs, du centre de pesanteur & des jambes, doivent avoir un accord & une succession parfaite, sans lesquels le cheval ne seroit plus d'aplomb, & courroit risque de tomber.

Il est nécessaire sur-tout que les jambes ne se ralentissent pas, qu'elles aient toujours la même gradation de vitesse que le corps, ou le centre de gravité, & qu'elles travaillent toujours par le plus court chemin.

C'est au cavalier habile, à compasser les mouvements de sa main qui doivent ralentir la masse, & la quantité des aides qui doivent accélérer l'action des jambes; car s'il n'a pas le sentiment de

Cette exacte compensation, qu'on appelle l'accord des mains & des jambes, il lui est impossible de mettre un cheval d'à-plomb & de le rassembler; c'est-à-dire, de mettre le poids du corps du cheval sur le milieu proportionnel des jambes posant à terre.

D'après ce principe du mouvement, bien reconnu, continuons à considérer le cheval comme une masse, dont le centre de gravité doit toujours tomber dans le milieu proportionnel des jambes, qui posent à terre; & toutes nos opérations ne s'exécuteront que sur ce centre de gravité, que nous chercherons à mouvoir avec justesse & sûreté.

Le cheval a différentes manières de se mouvoir avec plus ou moins de célérité, ce qui le rend susceptible de différentes allures; il en a trois, dites allures naturelles, sçavoir, le pas, le trot & le galop. J'appelle ces allures naturelles, pour les distinguer d'avec d'autres que les chevaux n'ont jamais naturellement, mais qu'ils prennent quelquefois, par la manière dont on les mène, telles que l'amble, le haut pas, le traquenard, &c. Dans ces allures factices, le cheval a moins d'aplomb, & n'est point en force; & aussi s'use-t-il infiniment plutôt. Il est cependant des Bidets en Bretagne & en Normandie, qu'on appelle chevaux d'allures, qui font beaucoup de chemin avec ces manières de marcher. Mais ces chevaux sont rares, & il faut qu'ils soient excellents pour soutenir ce train, dont nous ne parlerons pas davantage, puisqu'il n'est connu que des chevaux de payfans, qui ne changeront certainement pas leur usage, & qui auroient même tort de le changer, puisque ces chevaux sont fort estimés parmi eux.

Du Pas.

Le pas est de toutes les allures du cheval la plus lente, & celle qu'il peut soutenir le plus longtemps de suite: dans cette allure, il n'a qu'une jambe en l'air, à la fois, & leur mouvement se succède diagonalement; je m'explique, la masse du cheval, une fois en mouvement, ne pourroit plus se soutenir si elle n'étoit secourue: une jambe de devant, la droite par exemple (fig. 1.) se lève, & va se poser en avant, & perpendiculairement au-dessous de l'épaule droite; en même-temps que le pied droit de devant se pose à terre, le pied gauche de derrière se lève, & se trouve tout-à-fait levé, au moment que le droit de devant est tout-à-fait posé; le pied gauche de derrière, une fois en l'air, va se poser en avant, plus ou moins, de façon qu'il puisse donner un juste support au centre de gravité du cheval; en même-temps que le pied gauche de derrière se pose, le pied gauche de devant se lève, de façon que ce pied se trouve tout-à-fait en l'air, en même-temps que l'autre est tout-à-fait posé; il va de même se poser en avant & perpendiculairement au-dessous de l'épaule; lorsqu'il pose à terre, le droit de derrière se lève, & va se porter comme le gauche de derrière, assez en avant pour aider à soutenir le centre de gravité; puis, lorsqu'il le pose, le droit de devant se lève, &

ainsi se reperpétuent sans cesse ces quatre mouvements, qui sont très suivis, & doivent être très-égaux entr'eux, la masse devant toujours cheminer.

On voit par ce détail, que, dans le pas, la masse de l'animal, ou son centre de gravité, n'est jamais soutenu que par trois jambes, sur lesquelles il se meut continuellement, que ses jambes se lèvent & changent entr'elles, en proportion de la vitesse de la masse. On voit aussi que le mouvement des jambes se succède diagonalement, c'est la seule manière dont le cheval puisse conserver sa solidité; puisqu'une jambe doit être déchargée, avant que celle qui est en l'air soit tout-à-fait posée, les deux points d'appui qui restent, étant dans la diagonale, sont dans la position la plus forte & la plus favorable pour soutenir la masse.

Le pas a différents degrés de soutien & de vitesse; il est plus ou moins écoulé & allongé; nous aurons occasion d'en reparler dans nos leçons où cette allure sera regardée comme la plus avantageuse, & celle dont un habile maître doit se servir pour finir & perfectionner un cheval; je veux dire pour lui donner la finesse de la bouche & des jambes. Le fameux M. de Lubersac ne se servoit que du pas pour dresser ses chevaux, il s'en emparoit sitôt qu'ils étoient ce qu'on appelle déboués; il les montoit pendant dix-huit mois, ou deux ans, toujours au pas, & quand, au bout de ce temps, il les mettoit sous les plus forts écoliers, ils étoient tous étonnés de trouver à ces chevaux le passage le plus cadencé & la galopade la plus écoutée & la plus juste.

Du Trot.

L'allure du trot est beaucoup plus vive que celle du pas; elle en tire son origine: si on hâte le cheval au pas, on voit distinctement ses muscles dorsaux & lombaires se raccourcir, les angles de l'arrière-main s'ouvrir avec force, & la masse se porter en avant avec beaucoup plus de célérité, les jambes du cheval s'enlèvent aussi avec beaucoup plus d'action, pour venir au secours de cette masse, & la supporter. Aussi l'expérience nous fait-elle voir, que nombre de chevaux paresseux bronchent au pas, & se soutiennent très-bien au trot.

Le mouvement successif des quatre jambes ne pourroit être assez prompt pour le soutien de la masse; aussi le cheval a-t-il deux jambes en l'air, & deux à terre, qui, étant placées diagonalement, suffisent pour soutenir la machine en équilibre, pendant que les deux autres cheminent, & se relèvent mutuellement. Dans l'amble, les deux jambes du même côté forment un bipède; pendant que l'un est l'air, la machine est visiblement en danger de tomber; car il faut, pour que le cheval puisse marcher, qu'à l'instant, par exemple, où le bipède droit est en l'air, tout le poids de son corps fasse un mouvement à gauche pour se mettre en équilibre sur le bipède gauche, puisque, lorsque le bipède gauche se lève, il faut que le poids du corps se jette sur le droit. (Fig. 2. Le bercement, dans cette al-

lure, est contraire au premier principe du mouvement, qui est, qu'un corps y étant mis doit se mouvoir en ligne directe, & uniformément à l'impulsion qu'il a reçue. Si quelques corps étrangers viennent à rencontrer les jambes & à occasionner un bercement un peu plus considérable, le cheval tombe du côté du dehors, où il n'a rien qui le soutienne; cette allure doit donc être rejetée, & regardée comme fautive & pernicieuse. Dans le trot, les quatre jambes forment deux bipèdes, savoir, la jambe droite de devant, & la jambe gauche de derrière, l'un; & la jambe gauche de devant & la jambe droite de derrière, l'autre.

C'est sur ces deux bipèdes que se meut continuellement le centre de gravité, qui chemine toujours en ligne droite. (Fig. 3).

Cette allure est très-vive, & embrasse beaucoup de terrain; lorsqu'elle est allongée, tous les muscles y sont dans un grand jeu, c'est ce qui la fait regarder comme très-propre à assouplir & fortifier les jeunes chevaux. Par la position des bipèdes, le corps de l'animal y conserve aisément son aplomb; c'est ce qui la rend aussi moins fatigante pour lui. Il me reste beaucoup de choses à dire sur cette allure, mais j'aurai occasion d'y revenir dans les leçons qui suivront, & alors je serai plus à même d'être entendu.

Du Galop.

Le cheval au pas n'a qu'une jambe en l'air; au trot, il en a deux en l'air & deux à terre: au galop, il est un instant où les quatre sont en l'air, c'est pourquoi cette allure peut être considérée comme une répétition de sauts en avant, qui s'opèrent, non-seulement par l'action des muscles dorsaux & lombaires, mais encore par l'ouverture des angles de l'arrière-main, ou le chassé des parties postérieures, qui, à chaque temps de galop, se rapprochent plus ou moins de la ligne verticale du centre de gravité, & enlèvent plus ou moins la masse; cette allure est très-fatigante pour le cheval, & son usage trop fréquent ruine la machine entière, les jarrets sur-tout en souffrent infiniment, si le cavalier n'a pas ce tact qui forme l'accord des mains & des jambes; il est clair, par exemple, que si dans l'instant où les angles des parties de derrière s'ouvrent pour chasser la masse, & le cavalier forme un temps d'arrêt, il rejette le poids du corps de l'animal sur des parties qui ne peuvent le supporter, & qu'il force & ruine indubitablement les jarrets de son cheval: ceci bien reconnu, il est aisé de voir combien le galop est pernicieux à une troupe; puisque, dans l'escadron, le cavalier est obligé de régler le travail de sa main sur les commandements qui lui sont faits, ou pour entretenir son alignement, & que ces temps d'arrêt ne peuvent presque jamais s'accorder avec l'allure de son cheval.

Quand le cheval marche à droite, il doit galoper sur les jambes droites, & quand il marche à

gauche, sur les jambes gauches; quand on mène un cheval droit devant lui, en plaine ou ailleurs, ce doit être alternativement & également sur les deux jambes.

Un cheval galope sur les pieds ou jambes droites, quand la jambe droite de devant, & la jambe droite de derrière dépassent les jambes gauches. (Fig. 4).

Un cheval galope à gauche quand les jambes gauches dépassent les jambes droites. (Fig. 5).

Un cheval galope faux, quand, marchant à droite, il galope sur les pieds gauches, ou que, marchant à gauche, il galope sur les pieds droits.

Un cheval est désuni quand de ne sont pas les deux jambes du même côté, qui dépassent les deux autres, c'est-à-dire, quand il galope sur le pied droit de devant & sur le gauche de derrière, ou sur le pied gauche de devant, & sur le pied droit de derrière (Fig. 6 & 7); dans ce cas, le cheval n'est pas d'aplomb & court un risque évident de tomber.

Il est essentiel qu'un cavalier connoisse parfaitement toutes ces actions dans les différentes allures du cheval, & après l'avoir vu, il faut monter à poil pour chercher à sentir sous sa partie mobile tout ce que l'œil nous a fait appercevoir; sans tact, jamais de finesse.

CHEVALER se dit de l'action du cheval qui passe sur les voltes; & c'est lorsqu'en passant au pas ou au trot, sa jambe de dehors de devant croise, ou enjambe à tous les seconds temps sur l'autre jambe de devant.

CHEVAUCHER. Ce terme, pour dire aller à cheval, est hors d'usage; mais il est encore usité parmi les écuyers, pour expliquer la manière de se mettre sur les étriers. Chevaucher court, chevaucher long, à l'angloise, à la turque, &c.

CHEVESTRE est un vieux mot qui signifioit le licol d'un cheval. Le mot, *s'enchevestrer*, se dit encore.

CHEVILLE. Cheval qui n'est propre qu'à mettre en cheville; cheval qui n'est propre qu'à tirer & à être mis devant un limonier.

CLAMPONNIER, ou *Claponnier*. C'est un cheval long-jointé, c'est-à-dire qui a les paturons longs, effilés & trop pliants.

CLAPONNIER. Voyez CLAMPONNIER.

CŒUR. Cheval de deux cœurs, est celui qui ne manie que par contrainte, qui n'obéit pas volontiers aux aides du cavalier. Ces chevaux tiennent quelque chose des ramingues.

CONDUIRE son cheval *étroit* ou *large*: *étroit*, signifie le mener en s'approchant du centre du manège; & *large*, en s'approchant des murailles.

CONFIRMER un cheval, c'est achever de le dresser aux airs de manège.

CONNOITRE les éperons, les jambes, les talons, la bride, &c.; c'est, de la part du cheval, sentir avec justesse ce que le cavalier demande lorsqu'il approche les éperons, les jambes ou les talons, qu'il tire ou rend la bride.

CONTRE-POIDS

CONTRE-POIDS se dit de la liberté d'affiette du corps que garde le cavalier, pour demeurer toujours dans le milieu de la selle, sans pencher de côté ni d'autre, également sur les deux étriers, quelque mouvement que fasse le cheval pour lui donner les aides à propos. Un Cavalier doit si bien garder le contre-poids, qu'il soit toujours préparé contre les surprises & les désordres du cheval.

CONTRE-TEMPS. C'est une mesure ou cadence interrompue en maniant, soit par la malice du cheval, soit par le peu de soin du cavalier qui le monte, comme lorsque le cheval continue des ruades, au lieu qu'il devoit lever le devant. On dit : ce cheval a rompu la justesse & la mesure de son manège, a interrompu sa cadence par deux contre-temps, & le cavalier par les aides du talon, a mal secondé les aides de la bride.

CORNU. Un cheval cornu, est celui dont les os des hanches s'élèvent aussi haut que le haut de la croupe.

CORPS. Un cheval qui a du corps est celui qui a beaucoup de boyau, beaucoup de flanc, qui a les côtes bien tournées, amples & longues. Ce cheval n'a point de corps, n'a point de ventre, de flanc, c'est-à-dire, qu'il a les côtes resserrées, ou courtes, ou plates, & le flanc recourbé, ce qui lui rend le corps efflanqué comme à un levrier. On méprise pour le carrosse, les chevaux qui n'ont point de corps; mais un chasseur n'en est pas pour cela plus méprisable, pourvu qu'il soit de grande haleine, de beaucoup de ressource, léger & grand mangeur. On appelle aussi cheval estrac, celui qui a peu de corps.

COTÉ. Porter un cheval de côté, c'est le faire marcher sur deux pistes, dont l'une est marquée par les épaules, l'autre par les hanches.

COUCHER. Se coucher sur les voltes, c'est lorsque le cheval a le col plié en dehors, & porte la tête & la croupe hors la volée, comme lorsqu'en maniant à droite, il a le corps plié & courbé, comme s'il alloit à gauche. Se coucher sur les voltes, est autre chose que volte renversée.

COULER. Le maître de l'académie dit quelquefois à l'écolier, quand il galope autour du manège, *coulez, coulez*, ce qui veut dire ne retenez pas tant votre cheval, & allez un peu plus vite : un cheval qui coule au galop est celui qui va un galop uni & qui avance.

COUP DE HACHE. Mauvaise conformation du col d'un cheval; c'est un creux à la jonction du col & du garot. Le coup de lance est un enfoncement comme une espèce de gouttière qui va le long d'une partie du col sur le côté. Quelques chevaux d'Espagne & quelques barbes naissent avec cette marque qui passe pour bonne.

COURBETTE. C'est un saut médiocre du cheval, qui élève les pieds de devant en l'air, & puis ceux de derrière suivent, ce qui est répété & continué en même cadence; ensuite que les hanches rebattent ensemble, après que les pieds de devant

Equitation, Escrime & Danse.

ont touché la terre par des reprises continuées & réglées. On dit : mettre un cheval à l'air des courbettes; cheval qui fait des courbettes, qui manie à courbettes, qui, de lui-même, se présente à courbettes. Un cheval bat la poudre à courbettes, quand il les hâte trop, & qu'elles sont trop basses. Il est dangereux que le jardon ne vienne aux chevaux qu'on fait manier à courbettes avec excès. Les éparvins secs font harper & lever les jambes, & le cheval en rabat les courbettes de plus haut. Faire la croix à courbettes, c'est faire cette sorte d'air ou de saut, tout d'une haleine, en avant, en arrière, au côtés, comme une figure de croix. Une tourbette est un saut.

COURBETTER. Faire des courbettes, cheval qui ne fait que courbeter.

COUREUR. Cheval propre pour la course, & particulièrement pour la chasse. Coureur de bague, cheval propre à courir la bague. On donne aussi ce nom à un cheval qui a la queue coupée, & une partie des crins.

COURIR. C'est faire galoper un cheval de toute sa force. C'est faire une course de vitesse, un galop hâté & déterminé, aulant que le cheval en est capable. Dans les manèges, on ne se sert point du mot *courir* pour dire galoper; les écuyers disent : ce cheval a fait une galopade, galope bien.

COURSE. C'est un défi de plusieurs hommes à cheval, à qui arrivera le premier, en courant de toute la vitesse du cheval, à un but fixé. Les Anglois font fréquemment de ces courses. Il y a quelques années qu'on en faisoit à Paris; mais cette mode est déjà passée. Dans ces courses, le vainqueur gagne un prix ou une somme d'argent, que les anglois appellent une vaisselle.

COURSE des têtes & de la bague. Les courses les plus considérables qu'on pratiquoit autrefois dans les tournois & les caroufels, consistoient à rompre des lances en lice les uns contre les autres; à combattre à cheval l'épée à la main; à courre les têtes & la bague; & à faire la foule.

On rompoit aussi des lances contre la quintaine : c'est une course très-ancienne. On se servoit d'un tronc d'arbre, ou d'un pilier contre lequel on rompoit la lance, pour s'accoutumer à atteindre son ennemi par des coups mesurés. On appella aussi dans la suite cette course, le *faquin*, parce qu'on se servoit souvent d'un faquin ou d'un porte-faix armé de toutes pièces; contre lequel on courroit; mais la manière la plus ordinaire, étoit une figure de bois en forme d'homme plantée sur un pivot, afin qu'elle fût mobile. Ce qu'il y avoit de singulier, c'est que cette figure étoit faite de façon qu'elle demeurait ferme quand on la frappoit au front, entre les yeux & sur le nez (c'étoient les meilleures coups); & quand on la touchoit ailleurs, elle tournoit si vite, que si le cavalier n'étoit pas assez adroit pour l'éviter, elle le frappoit rudement d'un sabre de bois sur le dos.

Dans le combat de l'épée à la main, les cava-

M

liers se rangeoient dans la carrière entre la lice & l'échafaut des princes, éloignés de quarante pas l'un de l'autre; & là armés de toutes pièces & l'épée à la main, ils attendoient le son des trompettes pour partir; ensuite baissant la main de la bride & levant le bras de l'épée, ils partoient avec violence l'un contre l'autre, & en passant, ils se donnoient un coup d'estramaçon sur la face en tirant un peu du côté gauche; & au même endroit d'où son adversaire étoit parti, on prenoit une demi-volte, & on repartoit ainsi jusqu'à trois fois. Après la troisième atteinte, au lieu de passer outre pour aller reprendre une autre demi-volte, on tournoit de part & d'autre sur les voltes d'une piste vis-à-vis l'un de l'autre, en se donnant continuellement des coups d'estramaçon, avec une action vive, & on continuoit jusqu'à la troisième volte: ils s'en retournoient après d'où ils étoient partis, faisant mine d'aller reprendre une autre demi-volte, & dans le même instant, deux autres cavaliers venoient remplir la place & exécuter la même chose.

Le connétable de Montmorenci se rendit très-célèbre dans cet exercice, il seroit à souhaiter qu'il fût encore en usage, puisque c'est un véritable manège de guerre, qui apprendroit à se servir, tant de l'épée, que du pistolet; d'autant plus qu'il n'est nullement dangereux, les coups d'épée pouvant se donner au-dessus de la tête par opposition, & de même du pistolet, en le tirant le bout en haut.

De toutes les courses qui étoient anciennement en usage dans les tournois & dans les carousels, on n'a retenu dans les académies modernes que les courses de têtes & de bague.

Course des Têtes.

Les allemands ont pratiqué cet exercice avant les françois: les guerres qu'ils avoient avec les turcs y ont donné occasion: ils s'exerçoient à courre des figures de têtes de turcs & de mores, contre lesquelles ils jetoient le dard & tiroient le pistolet, & en enlevoient d'autres avec la pointe de l'épée, pour s'accoutumer à recourir après les têtes de leurs camarades, que les soldats turcs enlevoient, & pour lesquelles ils avoient une récompense de leurs officiers.

On se sert dans la course des têtes, de la lance, du dard, de l'épée & du pistolet.

La lance est composée de la flèche, des ailes, de la poignée & du tronçon. Sa longueur est d'environ six pieds.

Le dard est une sorte de trait de bois dur, long d'environ trois pieds, pointu & ferré par le bout, il y a dans un endroit du bois de petits boutons de fer pour marquer l'endroit où on doit le tenir, afin qu'il soit en équilibre.

Dans une course bien réglée, il y a ordinairement quatre têtes, qui sont toutes de carton. La première, est celle de la lance, qui est posée sur une espèce de chandelier de fer attaché au mur ou à un pilier du manège: ce chandelier est mobile

& tourne sur deux pitons; il doit être long de deux pieds, & élevé à huit pieds de terre.

La seconde est une tête de Méduse, plate & large d'un pied, plus ou moins, appliqué sur une forte planche un peu plus grande, & on attache cette planche au haut d'un chandelier de bois, qui doit être élevé de terre de cinq pieds, ou bien on la place au-dessus de la barrière.

La troisième tête est celle du More; on la place de même que celle de Méduse, au haut d'un chandelier de bois de même hauteur, ou au-dessus de la barrière.

La quatrième tête est celle de l'épée, qui doit être posée à terre sur une petite éminence à deux pieds & demi du mur ou de la barrière.

Il faut placer les têtes suivant la longueur du manège, qui, comme nous l'avons dit, doit être un carré long d'environ 120 pieds, & large de 36. Cela supposé, la tête de la lance doit être placée aux deux tiers de la course, c'est-à-dire, à 80 pieds du coin du manège, où on prend la première demi-volte.

La tête de Méduse doit être placée à 5 pieds du mur, du même côté que celle de la lance, & à la moitié du manège, si le lieu de la course est fermé de mur; mais lorsqu'il ne l'est que par une barrière, on la pose sur cette barrière, de même que la tête du More, qui se place vis-à-vis de celle de Méduse de l'autre côté du manège.

La tête de l'épée se met à terre du côté de celle du More, à deux pieds & demi du mur, & à 40 pieds du coin où on finit la course.

Quand on se sert du pistolet, on attache un carton à la muraille à hauteur de la tête d'un homme à cheval; mais quelques-uns tirent sur la tête du More, au lieu de se servir du dard; le pistolet étant plus utile que cet instrument.

Une chose très-difficile dans la course des têtes, c'est de faire de bonne grace la levée de la lance, il faut pour cela se placer à trois longueurs de cheval au-dessus du coin où on doit commencer la première demi-volte, tenir quelque temps le cheval droit dans une place, la lance dans la main droite, & posée sur le milieu de la cuisse, ce qu'on appelle *la tenir en arrés*, la pointe de la lance haute, un peu panchée en avant, au-dessus de l'oreille droite du cheval.

Avant que de partir au petit galop, qui doit être uni & rassemblé, il faut commencer par lever le bras de la lance, tenir le doigt indice étendu le long de la poignée, placer le coude à la hauteur de l'épaule, & depuis le coude jusqu'au poignet, le bras placé droit en avant, en sorte que de l'épaule au coude, & du coude au poignet, cela forme un angle droit; car si la main de la lance étoit vis-à-vis de la tête, la lance brideroit le visage, & si la main & le bras étoient placés trop haut ou trop bas, cela seroit de mauvaise grace.

La lance étant ainsi placée dans la demi-volte, il faut ensuite observer les mouvements nécessaires

pour bien faire la levée de la lance en allant à la tête. Il y en a quatre principaux. Le premier temps se fait en baissant le doigt indice & un peu le poignet, & levant aussi un peu le coude, sans que la pointe de la lance varie ni s'écarte; il faut ensuite baisser insensiblement le bras à côté du corps, jusqu'auprès de la hanche, ce qui fait le deuxième temps; & là en ouvrant un peu le poignet en dehors, il faut relever le bras à côté du corps, sans le porter ni en avant, ni en arrière, & le tenir étendu jusqu'à ce que la main soit arrivée au-dessus & à côté de la tête, ce qui fait le troisième temps; le quatrième temps est de tourner les ongles du côté de la tête, & de descendre insensiblement la lance dans la posture où elle étoit avant que de commencer la levée, c'est-à-dire, le coude à la hauteur de l'épaule.

La course de la tête de la lance se divise en trois parties. Dans la première, on mène le cheval au petit galop depuis le coin jusqu'au tiers de la ligne, on échappe ensuite le cheval en baissant insensiblement la pointe de la lance jusqu'à la tête qu'il faut enlever d'un coup d'estocade, c'est-à-dire, allongeant un peu les bras pour la détacher de dessus le chandelier.

Depuis la tête jusqu'au coin, on remet son cheval au petit galop, en levant le bras pour faire voir la tête au bout de la lance.

On quitte ensuite la lance, & on prend à l'endroit où l'équilibre est marqué, un des deux dards qui doivent être placés sous les cuisses, & retenus par les genoux du cavalier, les pointes du côté de la croupe, de façon qu'ils se croisent. Il faut ensuite porter le dard en avant le bras libre, étendu & élevé un peu plus haut que la tête, en observant que la pointe du dard soit du côté du coude, & que le bout qui est à l'opposite de cette pointe soit un peu plus haut & au-dessus de l'oreille gauche du cheval, le tenant dans l'équilibre & le bras ouvert: dans cette posture, on tourne par le milieu du manège pour venir à la tête de Méduse, on tourne le dard par-dessus la tête, pour présenter la pointe & le lancer; & il faut un peu retirer le bras en arrière, afin de le darder avec plus de force.

Après avoir jeté le dard, il faut tourner le cheval pour aller à l'autre muraille, & en prenant la troisième demi-volte dans le coin du côté de la tête de l'épée, faire avec le dard le même mouvement, & venir le lancer de la même manière qu'on vient de le dire pour la Méduse. Cette tête se court aussi au pistolet.

Il faut ensuite tourner son cheval, & en arrivant à l'autre muraille, on commence la quatrième demi-volte, en tirant l'épée de bonne grace par-dessus le bras gauche, & non par dessous le poignet, parce qu'on peut s'estropier en la tirant de cette manière. On doit la tenir haute & droite, le bras libre, étendu & élevé au-dessus de sa tête, & la faire briller en la remuant; & au tiers de la

course, il faut partir à toutes jambes jusqu'à la tête, en se baissant le corps sur l'épaule droite du cheval, faire entrer l'épée de tierce, la relever de quatre, & la placer haut pour faire voir la tête au bout de la course.

Il y a des choses essentielles à observer dans la course des têtes, qui sont de ne jamais galoper faux ni défuni, de ne point laisser tomber son chapeau, & de ne point perdre son étrier: si l'un de ces cas arrive, on perd la course, quand même on auroit pris les têtes, c'est pourquoi avant que de commencer la course, il faut s'asseoir juste dans la selle, ferme dans ses étriers & enfoncer son chapeau. Il faut aussi tenir les rênes un peu plus longues dans les courses que dans les manèges renfermés, afin que le cheval ait la liberté de s'étendre, sans pourtant trop abandonner l'appui, afin que le cavalier & le cheval soient plus assurés dans la course.

Course de la bague.

Cet exercice n'étoit point en usage chez les anciens; il fut introduit lorsqu'on fit, par galanterie & par complaisance, les dames juges de ces exercices; & les prix qui étoient auparavant militaires, furent changés en bagues, qu'il falloit enlever à la pointe de la lance pour remporter le prix, ce qui donna occasion à la course de bague.

La bague doit être placée aux deux tiers de la course, comme la tête de la lance; elle doit être à la hauteur du front du cavalier, au-dessus de l'oreille droite du cheval.

La potence est un bâton rond & long d'environ deux pieds, au bout duquel pend le canon où est attachée la bague. Cette potence doit être plus élevée que la bague de 7 à 8 pouces, de crainte que dans la course on ne bride la potence, cela veut dire en terme de course, la toucher avec la tête ou avec la lance, ce qui estropieroit un cavalier, comme il est quelquefois arrivé.

A l'égard de la levée de la lance, on la fait de la même manière que nous l'avons expliqué en parlant des têtes: la seule différence est, que dans la course de bague, on ne donne point de coup d'estocade, comme à la tête.

Il faut encore bien observer, comme nous l'avons déjà dit, de ne commencer à baisser la pointe de la lance qu'au tiers de la course, en échappant son cheval au grand galop, sans remuer la tête ni les épaules, tenant le coude haut, afin que le tronçon de la lance ne touche ni au bras ni au corps; mais que la main seule soutienne la lance; il ne faut pas non plus que la lance soit trop croisée en dehors du côté de l'oreille gauche du cheval, elle doit être au contraire au-dessus de l'oreille droite; parce qu'autrement, le vent de la course l'ébranleroit, & lui feroit perdre la ligne de direction. Le but, ou le point de la course, doit être au bord d'en haut de la bague sur la ligne du canon, ce qui

dépend de ne pas baisser trop vite la pointe de la lance.

Après avoir passé la bague, il faut reprendre au petit galop & lever peu à peu la pointe de la lance, & au bout de la carrière, faire la levée de la même manière qu'on a commencé, sans regarder derrière soi, pour voir si on a emporté la bague, comme font quelques cavaliers, quand même on auroit fait un dedans. Il ne faut pas non plus en parant son cheval au bout de la course, mettre le corps en arrière. Cette action n'est point belle la lance à la main.

On appelle en terme de bague, *faire une atteinte*, lorsqu'on touche avec la pointe de la lance, le bord de dehors de la bague sans l'enfiler; & on appelle *faire un dedans*, lorsqu'on la prend.

Il arrive quelquefois qu'on la prend au nombril, qui est un trou dans la chape où elle est attachée, mais la course ne vaut rien, à moins qu'on n'ait averti qu'on vouloit la prendre en cet endroit.

A l'égard des prix, tant pour la bague que pour les têtes, chacun fait trois courses pour les remporter.

Celui qui a le plus de dedans ou le plus d'atteintes, a l'avantage pour la bague; s'ils sont égaux en l'un & en l'autre, ou qu'aucun n'ait ni atteintes ni dedans, on recommence les trois courses.

Pour les têtes, celui qui en enlève le plus remporte le prix; & en cas qu'elles soient toutes prises par ceux qui courent, ce sera celui qui les prendra entre les deux yeux, ou qui approchera le plus près de cet endroit.

Il y a dans un caroussel des juges pour cela, qu'on choisit parmi d'anciens cavaliers, qui se sont rendus célèbres dans ces exercices.

Il y avoit autrefois plusieurs prix; sçavoir, le grand prix, qu'on donnoit à celui qui avoit fait plus de dedans, qui avoit emporté plus de têtes, ou qui avoit fait les meilleurs coups à la quintaine; il y avoit ensuite le prix de la course des dames, celui de la meilleure devise, & le prix de celui qui couroit de meilleure grace.

De la Foule.

On appelle en terme de caroussel faire la foule, du mot italien, *far la fola*, lorsque plusieurs cavaliers font manier à la-fois un certain nombre de chevaux sur différentes figures.

Ce manège est une espèce de ballet de chevaux, qui se fait au son de plusieurs instruments: il a été imaginé par les Italiens, qui ornent leurs carousels d'une infinité d'inventions galantes, dont le spectacle est aussi surprenant qu'agréable.

Il faut des chevaux bien dressés, bien ajustés, & des cavaliers bien habiles & bien adroits, pour exécuter ce manège, à cause de la difficulté qu'il y a d'observer la juste proportion du terrain, & d'entretenir le cheval dans l'égalité de son air & de sa cadence.

Pour donner une idée de toutes les foules qu'on voudra inventer, il suffit d'en donner un exemple.

Il faut placer le long des deux murailles, ou des deux barrières du manège, sur la même ligne, quatre cavaliers de chaque côté, éloignés l'un de l'autre d'environ dix à douze pas, plus ou moins, suivant la longueur du terrain, enforte que les uns soient placés à droite & les autres à gauche, vis-à-vis les uns des autres. Il en faut encore placer trois autres sur la ligne du milieu du manège, dont l'un occupera le centre, & les autres sur la même ligne, & éloignés de celui du milieu à égale distance. Ces onze cavaliers doivent être rangés sur trois lignes, & ils doivent avoir la tête de leurs chevaux placée en face d'un des bouts du manège.

Les huit qui sont rangés le long de la muraille, c'est-à-dire, les quatre de chaque côté, font des demi-voltes, changeant & rechangeant toujours de main, chacun sur son terrain; & des trois qui occupent la ligne du milieu, celui qui est au centre, tourne à pirouettes, & les deux autres manient sur les voltes, l'un à droite, & l'autre à gauche.

Ils doivent tous partir ensemble au signal que leur donne celui qui conduit le caroussel, & arrêter de même, en finissant la reprise, ou à courbettes, ou à l'air auquel leurs chevaux ont été dressés.

Tous les exercices dont nous venons de donner les règles & la description dans ce chapitre, furent institués pour donner une image agréable & instructive de la guerre, & pour entretenir l'émulation parmi la noblesse. Ils étoient fort en usage en Italie vers la fin du seizième siècle. Rome & Naples étoient le séjour des plus célèbres académies, dans lesquelles les autres nations venoient se perfectionner; & c'est dans la pratique de ces exercices, qui faisoient autrefois les divertissements des princes & de la noblesse, qu'on cherchoit à se distinguer pour se rendre capables de servir son prince avec honneur, & pour acquérir des vertus & des talents, qui doivent être inséparables de tous ceux qui font profession des armes.

COURSE. Ce mot, en parlant du cheval, n'est pas usité dans les manèges. Hors de-là il signifie un grand galop à toute bride. Les barbes, les anglois sont très-vites à la course.

COURT. Un cheval court, est un cheval dont le corps a peu de longueur du garot à la croupe.

COURTAUD. Cheval de moyenne taille, auquel on a coupé la queue & les oreilles.

COURT-JOINTÉ. C'est un cheval qui a le paron court, qui a les jambes droites depuis le genou jusqu'à la couronne. Les chevaux court-jointés fatiguent mieux que les long-jointés; mais ils ne manient pas si bien. Les chevaux court-jointés sont ordinairement boulerés & boutés.

COUSU se dit aussi, d'un cheval fort maigre: on dit, il a les flancs cousus, ce qui signifie qu'il y a si peu d'épaisseur d'un flanc à l'autre, qu'on croiroit qu'ils sont cousus ensemble.

CRÉAT. Gentilhomme qui est élevé dans une académie pour se mettre en état d'enseigner l'art de monter à cheval. Il sert aussi de sous-écuyer.

CROCHU. Cheval crochu, c'est celui qui a les jarrets trop près l'un de l'autre. D'ordinaire les chevaux crochus sont bons. Dans quelques provinces, on dit Jarretier pour crochu.

CROIX. Faire la croix à courbettes, à ballotades, c'est lorsqu'on fait ces sauts en avant, en arrière & aux côtés, tout d'une haleine, parce que cela fait la figure d'une croix. Quelques-uns ont dit aussi faire la croix à cabrioles, ce qui ne se peut pas; car les chevaux qui feroient des cabrioles en arrière, sembleroient tenir du ramingue & du résif, & ne travailleroient pas selon la justesse du manège; outre qu'un cheval, quelque vigoureux qu'il soit, ne peut faire d'une haleine toute la croix à cabrioles.

CROUPADE. C'est un saut plus relevé que la courbette, & qui tient le devant & le derrière du cheval à une hauteur égale, enforte qu'il trouffe les jambes de derrière sous le ventre, sans nouer l'aiguillette, c'est-à-dire, sans s'éparer, en allongeant les jambes, sans montrer ses fers; & c'est ce qui met de la différence entre cet air, la ballotade où le cheval s'épare à demi, & la cabriole où le cheval s'épare de toute sa force. Les hautes croupades sont des croupades plus relevées que les croupades ordinaires. Manier à croupades. Mettre un cheval à l'air des croupades. Cheval qui se présente à croupades, qui fait des croupades.

CROUPE. La partie du derrière du cheval qui comprend depuis l'endroit où la selle porte, jusqu'à la queue. On a dit qu'il faut qu'un cheval, en faisant des voltes, ait les épaules opposées à la croupe; & on a voulu dire par-là que, le cheval cheminant de côté & sur deux pistes, il faut que ses épaules tracent un chemin, tandis que, sans se traverser, sa croupe en trace un autre. Cette façon de parler, n'est pourtant pas tout-à-fait juste; car alors les épaules ne sont pas opposées en droite ligne à la croupe; parce que la moitié des épaules marche vers le dehors & avant la croupe qui s'approche vers le centre, & que le cheval regarde dans la volte en pliant un peu le cou. Gagner la croupe, c'est lorsqu'un cavalier est en présence d'un autre, & qu'il fait un demi-tour pour le prendre en croupe. Dans un combat, il faut faire la demi-pirouette au bout de la passade, pour gagner la croupe d'un ennemi qui presse. *Sans que la croupe échappe.* On se sert de cette expression pour les voltes & pour le galop, & elle signifie, sans que le cheval se traverse, sans que la croupe sorte de la volte ou de la piste du galop. Lorsque le cheval a les cuisses fournies & proportionnées à la rondeur de la croupe, il s'appelle bien gigoré; & mal gigoré, lorsque cette proportion ne s'y trouve pas.

CRUD, à crud; un homme armé à crud, botté à crud, c'est-à-dire, sans bas, sur la peau. Monter un cheval à crud, c'est le monter à poil, sans selle ni couverture.

D.

DÉBOURRER un cheval, c'est rendre les mou-

vements d'un jeune cheval souples & liants, par l'exercice du trot. Debourrer les épaules d'un cheval, c'est, pour ainsi dire, les dégeler, quand il n'y a pas assez de mouvement.

DEDANS. Terme employé de plusieurs façons dans le manège. Avoir un, deux, trois dedans; c'est en courant la bague, l'enlever une, deux, trois fois. Le talon du dedans, la rêne du dedans, la jambe du dedans, par opposition à celle de dehors. Cette façon de parler est relative à plusieurs choses, selon que le cheval manie à droite ou à gauche sur les voltes, ou selon qu'il travaille le long d'une muraille, d'une haie ou de quelque autre chose semblable; ainsi, elle sert à distinguer à quelle main, ou de quel côté il faut donner les aides au cheval qui manie. Au près d'une muraille, la jambe de dedans est la jambe du côté opposé au côté de la muraille. Sur les voltes, si le cheval manie à droite, le talon droit fera le talon du dedans, la jambe droite sera la jambe du dedans. Quelques académiciens, pour se faire mieux entendre, se servent ordinairement des expressions à droite, à gauche, & disent: Aidez le cheval du talon droit, de la rêne droite, de la jambe droite, selon la situation des talons & des rênes au respect de la volte. Un cheval a la tête & les hanches dedans, quand on fait passer, ou que l'on porte un cheval de biais, ou de côté, sur deux lignes. Mettre un cheval dedans, c'est le dresser, le mettre bien dans la main & dans les talons. Cheval qui s'est bien mis dedans, c'est-à-dire, cheval qui s'est bien dressé.

DÉFENDRE. Se défendre se dit d'un cheval qui résiste, en sautant ou en reculant, à ce qu'on veut qu'il fasse: c'est souvent signe qu'il n'a pas la force de l'exécuter. Se défendre des lèvres, c'est la même chose que s'armer de la lèvre. *Voyez ARMER.*

DEHORS. Terme de manège, c'est le côté opposé à celui sur lequel le cheval tourne; si le cheval tourne à droite, toutes les parties gauches du cheval & du cavalier, comme les hanches, la main, l'épaule, &c. sont les parties de dehors; enfin, c'est l'opposé de dedans.

DÉLIBÉRER se dit d'un cheval qu'on accoutume, qu'on résout, qu'on détermine à certains airs, comme au pas, au trot, au galop, ou à quelques manèges relevés. Il ne faut point délibérer un cheval à cabrioles, qu'on ne l'ait bien délibéré au manège de guerre, & au terre-à-terre. Il ne faut point faire lever le devant d'un cheval qu'il ne soit délibéré, & n'obéisse à la main & aux aides du talon; qu'il n'échappe de vitesse & forme bien son arrêt.

DEMEURER se dit du cheval lorsque l'écolier ne le détermine pas assez à aller en avant, alors le maître dit, votre cheval demeure.

DEMI-ARRET (le) est un arrêt qui n'est pas achevé par une pesade; desorte que le cheval, après avoir saqué trois ou quatre temps sur les

hanches, reprend & continue son galop, sans faire ni courbettes ni pesades.

DEMI-VOLTE, *demi-courbette, demi-hanche, demi-terre-à-terre, demi-air.* Voyez **VOLTE**, **REPOLON** & **PASSADE**, **COURBETTE**, **HANCHE**, **TERRE-À-TERRE** & **MÉZAI**.

DÉROBER. Se dérober sous l'homme se dit lorsqu'un cheval en galopant fait tout-à-coup, & de lui-même, quelques temps de galop plus vifs & précipités pour défarçonner le cavalier, & s'en défaire s'il peut.

DÉSARÇONNER se dit du cheval qui fait sortir le cavalier de la selle en sautant ou en faisant quelque mouvement violent.

DÉSARMER un cheval, c'est tenir ses lèvres sujettes & hors de dessus les barres. Lorsque ses lèvres sont si grosses, qu'elles couvrent les barres où consiste le sentiment du cheval, & ôtent le vrai appui de la bouche, il faut lui donner une embouchure à canon coupé, ou des olives, pour lui défarmer les lèvres.

MANIÈRE DE DESCENDRE DE CHEVAL. (THIROUX).

Pour descendre régulièrement de dessus le cheval, remis dans l'état du repos, on commence par abandonner le bridon, afin de pouvoir passer entre les rênes de la bride & l'encolure la gaulle que la main droite tient, la pointe en bas. On met cette gaulle dans la main gauche, sans que cette main lâche les rênes, ensuite, avec la main droite entièrement débarrassée, on prend une poignée de crins qu'on place encore dans la main gauche, & dont on entoure l'index. Enfin on pose la main droite, devenue libre pour la seconde fois, sur la batte droite de l'arçon de devant, les quatre doigts en dedans, le pouce en dehors, le poignet bombé, l'avant-bras très-rapproché du ventre, & le coude serré contre la hanche, pour avoir, du côté droit, un point d'appui qui, quoique facile, puisse cependant contre-balancer celui que forme naturellement le pied gauche dont la pointe porte sur l'étrier. Ce n'est qu'à la suite de ces diverses préparations qu'on a la possibilité de s'enlever de dessus la selle, sans déranger la perpendiculaire du haut du corps. Aussitôt qu'on a quitté la selle, on enlève la jambe droite qui passe avec aisance au-dessus de la croupe, lorsqu'on a l'attention de maintenir les hanches portées en avant & le bas du rein creusé. Finalement, on allonge la jambe droite à terre. Alors le cavalier se retrouve presque en face de l'épaule gauche du cheval, & dans la disposition où il étoit en se préparant à monter dessus; c'est-à-dire, étayé, d'un côté, par la poignée de crins mise dans la main gauche, soutenu de l'autre par la main droite qui, pendant le passage de la jambe droite, abandonne l'arçon de devant pour venir s'accrocher à celui de derrière, & ayant à l'étrier le pied gauche dont la pointe, absolument dessous son genou, se trouve directe au ventre du cheval. Aussi-

tôt qu'on sent le pied droit solidement remis à terre, on ôte de l'étrier la pointe du pied gauche, & après avoir quitté les crins & les rênes, logés dans la main gauche, on s'éloigne du cheval, en se reculant, jusqu'à ce qu'on soit hors de sa portée.

DÉSUNI. Un cheval est désuni, lorsqu'ayant commencé à galoper en avançant la jambe droite la première, il change de jambe, & avance la jambe gauche la première: il est désuni de derrière, quand il avance la jambe droite de derrière au galop en même-temps que la jambe droite de devant; car à toutes les allures, excepté à l'amble, la jambe gauche de derrière doit marcher avec la jambe droite de devant, & ainsi des deux autres.

DÉVIDER. Un cheval évide, lorsqu'en maniant sur ses voltes, ses épaules vont trop vite, & que la croupe ne suit pas à proportion, en sorte qu'au lieu d'aller de deux pistes, il n'en marque qu'une. Cela vient de la résistance qu'il fait en se défendant contre les talons, ou de la faute du cavalier qui hâte trop la main.

DIGUER un cheval, c'est lui donner de l'éperon.

DONNER la main ou DONNER la bride, c'est lâcher la bride. On dit aussi rendre la main, rendre la bride, pour dire donner la main, donner la bride. Donner haleine. Voyez **HALEINE**.

DONNER des deux à un cheval, c'est le frapper avec les deux éperons. Donner le pli, c'est la même chose que plier. Donner dans les cordes, se dit d'un cheval qu'on a attaché avec le caveçon entre les deux piliers. Il donne dans les cordes, lorsqu'en avançant entre les deux piliers, il tend également les deux cordes qui tiennent par un bout au caveçon, & par l'autre à chaque pilier.

DOUBLER ou DOUBLER large, terme de manège; c'est tourner son cheval vers la moitié du manège, & le conduire droit à l'autre muraille sans changer de main. Doubler étroit, c'est tourner son cheval en lui faisant décrire un carré à un coin du manège ou aux quatre coins. Doubler les reins, c'est un saut que le cheval fait plusieurs fois de suite en voutant son dos, pour renverser son cavalier.

DROIT. Cheval droit se dit d'un cheval qui ne boite point, & qu'on garantit droit chaud & froid, c'est-à-dire, lorsqu'il est échauffé ou qu'il est refroidi, c'est-à-dire, qu'il ne boite, ni quand on le monte & quand il est échauffé, ni après qu'il a été monté & qu'il s'est refroidi. On dit aussi qu'un cheval est droit sur ses jambes, quand le devant du boulet tombe à plomb sur la couronne, en sorte que le canon & le paturon sont en ligne droite. On dit aussi faire des courbettes également bien par le droit & sur les voltes. Promener un cheval par le droit, le guider droit, le faire partir & reculer droit, c'est-à-dire, le faire aller sur une ligne droite, sans se traverser ni se jeter de côté.

E.

EBALAÇON. Cheval qui fait des Ebalaçons:

Vieille expression qui signifioit donner l'estrapade.

EBRILLADE. C'est un coup de bride que le cavalier donne par la secousse d'une rêne à un cheval qui refuse de tourner. La facade se fait par la secousse des deux rênes. Beaucoup de gens confondent ces deux mots, sous celui de coup de bride. De quelque façon que ce soit, c'est toujours un châtiement & non pas une aide, & l'usage en est banni des académies.

EBROUER. se dit des chevaux pleins de feu, qui font une espèce de ronflement, comme s'ils vouloient faire sortir des naseaux quelque humeur qui les empêche de prendre leur haleine. C'est une bonne marque quand le cheval s'ébroue, quand on le veut retenir. Si on veut empêcher qu'il ne s'ébroue, on l'effouriffe.

ECAVESSADE. Vieux mot qui signifioit une facade, que le palefrenier, qui tient un cheval par la corde du caveffon, lui donne pour l'arrêter ou pour le châtier: on dit à présent coup de caveffon.

ECHAPPÉ. Un échappé est un cheval engendré d'un cheval & d'une jument de races différentes, & pays différents. Un échappé de barbe, un échappé d'Espagne.

ECHAPPER. C'est pousser un cheval à toute bride, le faire échapper ou partir de la main. On faisoit autrefois dans le manège ce verbe actif, & on disoit échapper un cheval de la main; mais on a rectifié cette expression, & on dit faire échapper, laisser échapper. Partir & échapper ont la même signification dans le manège. Pour laisser échapper un cheval de la main, il faut tourner les ongles en bas, & le conduire droit, baisser la bride de trois doigts, & appuyer délicatement les talons, ou le gras des jambes.

ECOLE. V. Diction. Encycl. Instruction que l'écuyer donne, tant au cavalier qu'au cheval, en le faisant travailler. On dit, ce cavalier n'a qu'un, deux ou trois mois d'école. Voilà un cheval qui a de l'école, qu'on a remis à l'école, qui fournit bien à l'école, qui est bon cheval d'école, c'est-à-dire, qui manie bien. On dit aussi un pas d'école, pour dire un pas averti, un pas écouté.

ECOLE signifie aussi manège dans quelques occasions. La basse-école, ce sont les académistes qui commencent à apprendre à monter à cheval. Un cheval d'école, c'est un cheval de manège.

ÉCOUTÉ. On dit du pas d'un cheval qu'on promène dans la main & dans les talons, pas écouté. C'est un pas d'école, un pas raccourci d'un cheval qui est balancé entre les talons, qui les écoute sans se jeter ni sur l'un ni sur l'autre: ce qui arrive quand il prend finement les aides du talon & de la main.

ÉCOUTER son cheval, terme de manège, c'est être attentif à ne point le déranger de ses airs de manège quand il manie bien.

ÉCOUTEUX. Un cheval écouteux est celui qui est retenu, qui ne part pas de la main franchement,

qui faute en avant, qui ne fournit pas tout ce qu'on lui demande.

ÉCURIE. Bâtiment destiné pour y attacher, y mettre à couvert, & y nourrir les chevaux. L'écurie simple n'a qu'un rang de chevaux, & un espace derrière pour aller d'un bout à l'autre. L'écurie double se pratique de deux façons; elle a deux rangs de chevaux, les croupes vis-à-vis l'une de l'autre, & un espace entre deux, ou bien on met le ratelier dans le milieu, alors les têtes des chevaux sont vis-à-vis l'une de l'autre, & il y a deux espaces pour passer derrière les croupes des deux rangs. Ecurie signifie aussi non-seulement le bâtiment, fait pour les chevaux, mais encore tout ce qui y a rapport, c'est-à-dire, les logemens de tous les officiers, palefreniers, &c. lorsque le tout ne forme qu'une enceinte de bâtiment: ainsi, les écuries du roi & des princes s'entendent dans ce dernier sens. Les écuries du roi de France sont séparées en deux bâtiments; l'un destiné pour les chevaux de manège & de guerre, & pour les chevaux de selle & de chasse, ce qui s'appelle la *grande écurie*; l'autre écurie, appelée la *petite écurie*, est faite pour les chevaux de carrosse. M. le Grand vend toutes les charges de la grande écurie du haras qui en dépend, & de la petite écurie; il ordonne les fonds pour les dépenses desd. écuries, comme aussi de toute la livrée. Nul maître d'académie ne peut montrer ni établir d'académie sans son ordre & permission formelle, avec des lettres pour prendre le nom d'académie royale. Des officiers des écuries, il y en a qui sont communs à la grande & à la petite: tels sont, premièrement, le grand écuyer, un intendant & contrôleur ancien, alternatif & triennal, un trésorier, deux juges d'armes & généalogistes, huit fourriers, douze chevaucheurs, autrement courriers du cabinet, douze hérauts, y compris le roi d'armes, deux poursuivans d'armes, trois portées de parement, deux porte-Manteaux, deux porte-caban (qui est un manteau de pluie), deux médecins, quatre chirurgiens, deux apothicaires. D'autres officiers nécessaires, comme garde-malade, garde-meubles, lavandiers, portier, drapier, passementiers, merciers, tailleurs, selliers, éperonniers, charron, bourrelier, brodeur & menuisier des deux écuries. Trompettes, joueurs de violon, haut-bois, saqueboutes, cornets, haut-bois, musettes de Poitou, joueurs de fifres & tambours, cromornes & trompettes marines, un ambleur & un conducteur du chariot. Maîtres en fait d'armes, des exercices de guerre, à danser, de mathématiques, à écrire, à dessiner & à voltiger. Les officiers de la grande écurie sont, un argentier-proviseur, un écuyer-commandant, quatre écuyers pour le manège, dont deux ordinaires & deux calvacadoirs, un écuyer ordinaire & un cavalcadour. Il y a encore quatre ou cinq charges d'écuyer ordinaire sans fonctions, quarante pages portant la livrée du roi, la poche en travers, un gouverneur, deux sous-gouverneurs, un précepteur, un aumônier, huit

premiers valets des pages, quatorze palfreniers, quatre maréchaux, un arroseur de manège, un concierge, quarante-deux grands valets de pied. Le haras du roi a pour officiers, un écuyer capitaine du haras, six gardes du haras, deux maréchaux, deux pages, médecin, chirurgien, apothicaire, taulpier. Les officiers de la petite écurie sont, un écuyer de main ordinaire, & vingt écuyers de main, appelés *écuyers de quartier*; qui doivent donner la main au roi quand il sort & par-tout où il va, un écuyer ordinaire, commandant la petite écurie, & deux autres écuyers ordinaires, vingt pages portant la livrée du roi, les poches en long, un argentier proviseur, un gouverneur, un précepteur, un aumônier. Tous les pages doivent faire leurs preuves anciennes & militaires de quatre générations paternelles. Tous les officiers des écuries sont commensaux de la maison du roi. La petite écurie a seize petits valets de pied par commission.

ECUYER se dit de celui qui tient une académie, qui fait le manège, & qui enseigne aux jeunes gentils-hommes l'art de manier les chevaux, & de les dresser. On dit aussi d'un homme qui se tient bien à cheval & de bonne grace, qui se connoit bien en chevaux, que c'est un bon *écuyer*.

ECUYER cavalcadour, chez le roi & chez les princes, est celui qui commande l'écurie des chevaux qui servent à leur personne. Il y a dans la maison du roi, le grand-écuyer, auquel appartiennent, à la mort du roi, les chevaux & les harnois de l'écurie; le premier écuyer & des écuyers de quartier, qui aident au roi à monter à cheval & à en descendre, le suivent à cheval, & portent son épée. Il y a aussi des écuyers de main, dont l'emploi est de donner la main à la reine, aux princesses & aux dames de la première qualité.

EFFET se dit des mouvements de la main qui servent à conduire un cheval. On distingue quatre effets de la main, en se servant de la bride pour pousser un cheval en avant, le tirer en arrière, ou pour le changer de main, à droite ou à gauche.

EFFILÉ. Cheval effilé, c'est celui qui a l'encolure déliée.

EFFLANQUÉ. Un cheval efflanqué est celui dont le ventre va en étreceissant vers les cuisses. Cheval efflanqué par une course trop violente, ou par un trop grand effort de travail.

EGARER la bouche d'un cheval, c'est en diminuer la sensibilité par ignorance ou par brutalité.

EHANCHÉ. Cheval dont la hanche a souffert un si grand effort, que l'os qui la forme est descendu plus bas que celui de l'autre côté; on dit aussi époiné.

ELANCÉ. Cheval long & qui a peu de ventre.

ELARGIR se dit lorsqu'on fait embrasser un plus grand terrain à un cheval que celui qu'il occupoit, ou le faire marcher large. Cela se pratique lorsqu'un cheval travaille sur un rond, ou manie sur les voltes, & que s'approchant trop du centre, on veut qu'il gagne du terrain. Pour faire élargir

un cheval, il faut pincer des deux talons, ou l'aider des deux gras des jambes, & porter la main en dehors. Lorsqu'un cheval se serre, ou s'accule à main droite, il faut l'élargir en le pinçant du talon de dedans, & en le soutenant avec la jambe de dehors pour le porter en avant, & faire marcher les épaules. Dans ces occasions les écuyers disent seulement large, large.

EMBRASSER se dit d'un cheval qui maniant sur les voltes, fait de grands pas & embrasse beaucoup de terrain. C'est le contraire de battre la poudre, qui se dit, lorsque le cheval ne sort presque point de sa place. Le cheval embrasse bien du terrain, quand de l'endroit où il a posé les pieds de devant, jusqu'à l'endroit où il les pose encore, il a parcouru ou embrasse à-peu-près l'espace d'un pied & demi; & il bat la poudre, lorsqu'il pose ses pieds de devant tout auprès de l'endroit d'où il les a levés. Un cheval ne sauroit trop embrasser de terrain, pourvu que sa croupe n'échappe point, c'est-à-dire, qu'elle ne sorte pas de la volte.

EMBRASSER son cheval, ou le tenir embrassé, c'est serrer médiocrement les cuisses, & tenir ses jambes près du ventre de son cheval quand on est dessus.

EMPORTER (s') se dit d'un cheval qui, n'ayant point de sensibilité à la bouche, & ayant de l'ardeur, va toujours, sur-tout au galop, malgré tous les efforts que le cavalier fait pour l'arrêter.

ENCAPUCHONNER (s') ou être encapuchonné, se dit du cheval qui baisse la tête & s'arme. *Voyez S'ARMER.*

ENCASTELÉ. Un cheval encastelé, c'est un cheval dont le talon est trop étroit & la fourchette trop ferrée.

ENCOLURE. Quelques-uns disent encoulure. Partie du cheval depuis la tête jusqu'aux épaules. On dit qu'un cheval est chargé d'encolure, qu'il l'a fautive, renversée, qu'il l'a trop épaisse, pour le mépriser; & au contraire qu'il l'a fine, bien tournée & bien relevée, pour le louer. On appelle *encolure de jument*, celle qui est trop effilée, trop mince, où il y a peu de chair. On dit aussi déchargé d'encolure. On cherche sur-tout une encolure fine dans les chevaux de parade, rien n'étant plus essentiel à un beau cheval qu'une belle encolure; mais un cheval de harnois n'en vaut pas moins pour avoir l'encolure un peu épaisse & charnue; il en rend même plus de service & de profit. On dit d'un cheval qui a l'encolure élevée & tournée en arc, ou comme un cigne, & qui tient la tête haute sans contrainte, ferme & bien placée, qui soutient bien son encolure, qu'il porte beau, qu'il porte en beau lieu. On dit d'un cheval qui a l'encolure naturellement molle, mal formée, qui baisse trop la tête, qu'il porte bas. Quand un cheval porte bas, il a l'encolure mal placée & mal tournée; lorsqu'il s'arme, il a l'encolure trop souple, & il veut fuir la sujétion de la bride.

ENCRAINÉ. Cheval encrainé, pour dire égaré.

noté. Cette expression a vieilli.

ENFORCIR, prendre des forces, devenir fort & vigoureux. Ce cheval enforcit tous les jours, il a enforci de moitié & enforcira encore.

ENGRENER se dit des chevaux qu'on nourrit de bon grain, pour les rétablir lorsqu'ils sont maigres ou qu'ils ont été malades.

ENSELLÉ. Cheval ensellé se dit du cheval qui a l'épine du dos encavée. Les chevaux ensellés sont relevés de cou & de tête, & ont les reins bas; c'est pourquoi ils couvrent bien leur homme.

ENSEMBLE se dit d'un cheval qui, en marchant, approche ses pieds de derrière de ceux de devant, en sorte que le devant est léger, que les hanches soutiennent en quelque manière ses épaules, & que le cheval ne peut s'attacher, ni galoper sur les épaules. On dit mettre bien ensemble un cheval, le mettre bien sous lui, quand on le met sur les hanches. Un cheval qui est court de reins, & qui a de la souplesse, se mot bien mieux ensemble que celui qui est long; mais outre la souplesse, il faut qu'il ait une force pliante dans les hanches. Mettre bien un cheval ensemble, ou sur les hanches, ou le mettre sous lui, est une des leçons les plus nécessaires du manège.

ENTABLER se dit d'un cheval, lorsque sa croupe va avant ses épaules, lorsqu'il manie sur les voltes, & qu'il ne manie pas avec justesse; car pour manier avec justesse, il faut que la moitié des épaules aille toujours avant la croupe. Un cheval s'entable, parce qu'en maniant d'un côté, il a l'inclination de se jeter sur le talon du même côté. On prévient cette faute en prenant la rêne du même côté, en tenant fort près la jambe de ce côté, & en éloignant la jambe du côté opposé jusqu'à l'épaule du cheval. Un cheval ne peut s'entabler qu'il ne s'accule; mais il peut s'acculer sans s'entabler.

ENTAMER le chemin, commencer à galoper.

ENTAMER du pied droit, du pied gauche. M. de Newcastle s'est servi le premier de ce terme, qui a été adopté dans le manège, parce qu'il est très-expressif.

ENTERREUR (s') se dit du cheval, lorsque cherchant un point d'appui sur la main du cavalier, il baisse la tête & s'abandonne sur les épaules.

ENTREPAS est un train ou amble rompu, qui ne tient ni du pas, ni du trot. C'est le train que vont les chevaux qui vont sur les épaules, qui ont les jambes ruinées, ou les reins foibles. On l'appelle autrement le *traquenard*. Voyez **TRAQUENARD**.

ENTRER dans les coins, se dit du cavalier lorsqu'il tourne son cheval dans les quatre coins du manège en suivant exactement la muraille.

EPARER se dit d'un cheval qui détache des ruades, & qui noue l'aiguillette. Un cheval doit s'éparer de toute sa force à l'air des cabrioles. Il ne s'épare qu'à demi aux ballotades, & point du

Equitation, Escrime & Danse.

tout aux croupades, & tout cheval qui s'épare est rude.

EPAULE, en termes de manège, se dit de la partie du train de devant d'un cheval, comprise entre le garot, le poitrail & les côtes. Un bon cheval doit être léger des épaules & sujet des hanches. Le coup de lance est une marque que quelques barbes & chevaux d'Espagne & de Turquie ont à l'épaule. C'est un signe de bonté. On dit aussi qu'un cheval a les épaules chevillées, quand elles sont engourdis & sans mouvement. Il faut avoir rendu les épaules d'un cheval fort souples, avant que de lui demander des sauts. Lorsqu'un cheval ne s'asseoit pas sur les hanches, & ne pte pas les jarrets, il s'abandonne trop sur les épaules, & pefe à la main. Il faut faire en sorte que les hanches d'un cheval soutiennent les épaules & le train de devant, pour le rendre léger à la main & le mettre bien ensemble. Cheval chargé d'épaules, qui les a grosses, trop charnues & pesantes. On dit qu'un cheval forge, lorsqu'il va trop sur les épaules. On assouplit un cheval qui a les épaules & le cou roides avec un caveçon à la Neucastle.

EQUITATION. Conduite du cheval. Voyez **MONTER**.

ESCAPADE. C'est l'action fougueuse & emportée d'un cheval qui n'obéit pas au cavalier.

ESCLAME. Vieux terme qu'on employoit pour désigner un cheval trop fatigué & qui n'a point de boyau.

ESQUIAVINE s'est dit autrefois dans le manège d'un long & sévère châtement qu'on faisoit souffrir au cheval, pour le rendre souple & obéissant.

ESTRAC se dit d'un cheval qui a peu de corps; peu de ventre, peu de flanc, qui est ferré des côtes. On dit plus communément cheval étroit de boyau, cheval qui a peu de flanc.

ESTRAPADE est une défense du cheval qui ne veut pas obéir, qui en même temps lève le devant & détache des ruades avec furie. Il porte la croupe plus haut qu'il n'a la tête, & pendant ce contre-temps, il recule plutôt que d'avancer. Donner des estrapades, redoubler l'estrapade.

ESTRAPASSER un cheval, c'est le fatiguer à force de lui faire faire un violent & trop long manège. On dit surmener un cheval, quand il est fatigué par un trop long voyage.

ETENDRE un cheval. Quelques-uns se servent de cette expression pour dire élargir, faire aller large.

ETRECIR ou **SERRER.** Cheval qui s'étrécit; qui se serre, est celui qui perd de son terrain, qui ne va pas assez large, qui s'approche trop près du centre de la volte.

ETROIT, en termes de manège, se dit d'un cheval qui a les côtes plates, serrées, ou raccourcies, qui a le flanc retrouffé tel que celui d'un levrier. On l'appelle aussi *estrac*, ou étroit de boyau. Il travaille & mange peu, parce qu'il a trop d'ar-

N

deur. On parle plus élégamment en disant, ce cheval a peu de flanc, qu'en disant qu'il est étroit de boyau. Un cheval devient étroit de boyau, lorsqu'il a été surmené & outré de fatigue. Le vert est bon pour les chevaux maigres & étroits de boyau. On dit aussi conduire un cheval étroit, pour dire lui donner peu de terrain, & l'empêcher qu'il ne marche large. Quand il a la bouche forte, il faut le conduire étroit, le soutenir à temps, & lui rendre la main à temps. Cette expression est particulièrement pour les voltes & les demi-voltes. Quand l'écuyer dit en donnant leçon, large, alors l'écolier approche le talon de dedans, pour empêcher que le cheval ne serre trop, & ne s'approche trop du centre de la volte. Quand l'écuyer dit étroit, alors l'écolier approche le talon de dehors, pour empêcher le cheval de perdre son terrain.

F.

FALCADE, mouvement vif & réitéré des hanches & des jambes de derrière, qui plient fort bas lorsqu'on arrête son cheval à la fin de sa reprise au manège; c'est proprement trois ou quatre petites courbettes pressées avant l'arrêt.

FALQUER. C'est donner un mouvement au cheval, quand on est près de l'arrêter, en le faisant couler sur les hanches en deux ou trois temps, & en formant un arrêt ou un demi-arrêt. On dit, ce cheval falque très-bien en l'arrêtant, car il fait deux ou trois falcades; & il finit son arrêt par une pesade. Un cheval qui n'a point de hanches ne peut falquer. Les falcades de ce cheval sont d'autant plus belles, qu'il a les hanches basses en falquant. Arrêter un cheval sur les hanches en les lui faisant bien plier, de sorte qu'après avoir formé ses falcades, il reprenne son galop sans faire de pesade.

FAQUIN. Voyez **QUINTAINE**.

FAUCHER se dit d'un cheval qui traîne en demi-rond une des jambes de devant, & qui boite en marchant, pour avoir fait quelque effort, ou pour avoir été entrouvert. Cette action paroît plus au trot qu'au pas.

FAUCONNIER. Monter à cheval en fauconnier, c'est y monter du pied droit.

FAUX. Être faux, ou galoper faux, se dit du cheval lorsqu'en galopant il lève la jambe gauche de devant la première, car il doit lever la droite la première.

FERME-À-FERME. Un cheval qui saute, cabriole, & manie de ferme-à-ferme, c'est celui qui saute, cabriole, manie sur le même terrain, sans partir d'une place. On dit, il faut lever ce cheval de ferme-à-ferme. Quand on veut railler un jeune académiste, on lui dit de faire galoper son cheval de ferme-à-ferme. Voyez **MANIER**, **SAUTER**.

FERMER la volte, la passade, &c. ou autres airs en rond, c'est les terminer. Ainsi, on peut fermer bien ou mal, avec justesse ou sans grace;

on ferme ordinairement ces airs par des courbettes.

FIN. Un cheval fin est un cheval qui a la tête sèche, la taille dégagée, & peu de poil au fanon. Un cheval fin est bon pour le manège, la chasse, & pour monter un maître, aussi l'appelle-t-on un cheval de maître. Avoir l'éperon fin. Voyez **EPERON**.

FINGART. Vieux mot qui signifioit un cheval ramingue.

FINITEUR de la carrière ou de la course. Vieux mot dont les académiciens Italiens se servoient pour dire bout de la carrière ou de la course.

FLAMME. Instrument de fin acier, composé de deux ou trois lancettes mobiles pour saigner un cheval. Il sert aussi quelquefois à lui faire des incisions, au lieu de bistouri.

FLANC. On dit, ce cheval a peu de flanc, peu de ventre, peu de boyau, pour dire qu'il a les côtes plates, ferrées & raccourcies. On dit aussi cheval effrac, cheval efflanqué, cheval qui a beaucoup de flanc, qui a les côtes amples & bien tournées, qui a du corps.

FOND. Un cheval qui a du fond, est un cheval qui travaille longtemps sans se fatiguer.

FORCES. Faire les forces, un cheval qui ouvre beaucoup la bouche, au lieu de se ramener quand on lui tire la bride, fait les forces; cette expression veut dire qu'il imite, en ouvrant la bouche, la figure d'une espèce de tenaille de fer qu'on nomme des forces.

FORGER se dit d'un cheval qui avance trop les pieds de derrière, & porte leurs pinces contre l'éponge des fers des pieds de devant. Un cheval forge, ou parce qu'il est foible des reins, ou parce qu'on le laisse trop aller sur les épaules.

FORT. Cheval fort en bouche, ou qui a la bouche forte, est celui qui n'obéit pas au cavalier, qui s'empporte, qui a la bouche ruinée. Pour marquer un cheval qui a de la force, on emploie plus communément le terme de vigoureux, que celui de fort.

FORTERET se dit d'un cheval qui étant surmené & outré de lassitude, devient étroit de boiau. Il n'est pas usité.

FORTRAIT a la même signification que forteret. Un cheval surmené & outré de fatigue devient forttrait par la roideur & le resserrement de deux nerfs qu'il a sous le ventre.

FOULE. On appelle en terme de caroufel, faire la foule, lorsque plusieurs cavaliers sont manier à-la-fois un certain nombre de chevaux sur différentes figures. Ce manège est une espèce de ballet de chevaux qui se fait au son de plusieurs instruments; il faut des chevaux bien dressés, bien ajustés, & des cavaliers bien habiles pour l'exécuter. Voyez **COURSE**.

FUIR les talons se dit au manège d'un cheval qui va de côté, évitant le talon qu'on approche de son flanc: ainsi, si on approche le talon droit, il le fuit en marchant de côté à gauche, & il marche de même à droite si on approche le talon gauche;

G A G

C'est ainsi que le cavalier lui fait fuir les talons.

G.

GAGNÉ. L'épaule, la hanche est gagnée, lorsque le cavalier est parvenu à empêcher que le cheval ne pousse son épaule ou sa hanche du côté qu'il ne veut pas en faisant son exercice. La volonté gagnée signifie que le cheval est devenu obéissant à ce que le cavalier exige de lui.

GALOP. Allure d'un cheval qui court en faisant un saut en avant, & levant presque en même temps les jambes de devant, & ensuite celles de derrière, en quoi le mouvement du galop diffère du pas & du trot, qui sont tous les deux uniformes. Cheval qui a le galop léger, qui prend le galop, qui se met au galop. Cheval qui a un bon galop, c'est à-dire, qui galope sur les hanches, qui ne pèse pas sur la bride, qui plie beaucoup les bras, qui a un beau mouvement, qui ne s'abandonne pas sur les épaules, qui est bien ensemble & bien sous lui. Marcher également bien le pas, le trot & le galop. C'est un défaut à un cheval que de siffler en galopant. Grand galop, ou galop de chasse, ou galop étendu, c'est une course de vitesse, un galop à routes jambes. Petit galop, c'est celui qui est plus lent. Galop à l'angloise, ou qui rase le tapis, c'est un galop près de terre, quand le cheval ne lève guère les jambes. On dit aussi galop écourté, galop raccourci, galop d'école. S'ébrouer en galopant, est dans un cheval une marque d'un bon poumon & de beaucoup d'haleine.

DU GALOP. (LA GUÉRINIÈRE).

On tire du galop trois avantages considérables, qui sont d'assurer la bouche trop sensible, d'augmenter l'haleine, & d'abaisser la vigueur superflue d'un cheval qui a trop de rein.

Tous les hommes de cheval conviennent que le galop donne de l'appui & assure les bouches sensibles; parce que dans l'action que le cheval fait en galopant, il lève les deux épaules & les deux bras en l'air; & les pieds de devant retombant ensemble à terre après ce mouvement, le cheval est naturellement porté à prendre de l'appui sur le mors, & le cavalier a le temps de lui faire sentir dans ce moment l'effet de la bride.

Le galop augmente l'haleine, parce que le cheval étant obligé d'étendre toutes les parties de son corps, pour mieux distribuer ses forces, les muscles de la poitrine se dilatent, & les poumons se remplissent d'une plus grande quantité d'air, ce qui procure une respiration plus libre.

Le galop diminue & abaisse la vigueur superflue de certains chevaux, qui se servent de leurs reins pour des sauts défunis & des contre-temps qui incommode & dérangent un cavalier; parce que dans le mouvement que le cheval fait en galopant,

G A L

les jambes de devant se trouvant éloignées de celles de derrière, les reins, qui sont la partie supérieure du corps, sont nécessairement contraints de se baisser dans cette action, ce qui par conséquent diminue la force de cette partie: ceci doit s'entendre du galop étendu qui est propre à ces fortes de chevaux, car le galop rassemblé leur donneroit occasion de continuer leurs désordres.

C'est une règle pratiquée par tous les habiles maîtres, qu'il ne faut jamais galoper un cheval sans l'avoir assoupli au trot, de façon qu'il se présente de lui-même au galop, sans peser ni tirer à la main: il faut donc attendre qu'il soit souple de tout son corps, qu'il soit arrondi l'épaule en dedans, qu'il obéisse aux talons au passage de la croupe au mur, & qu'il soit devenu léger au piafer dans les piliers; & sût qu'il sera parvenu à ce point d'obéissance, pour le peu qu'on l'ébranle au galop, il le fera avec plaisir. Il faudra le galoper dans la posture de l'épaule en dedans, non-seulement pour le rendre plus libre & plus obéissant, mais pour lui ôter la mauvaise habitude qu'ont presque tous les chevaux, de galoper la jambe de dedans de derrière ouverte, écartée & hors de la ligne de la jambe de dedans de devant. Ce défaut est d'autant plus considérable, qu'il incommode fort un cavalier & le place mal à son aise, comme il est facile de le remarquer dans la plupart de ceux qui galopent; par exemple, sur le pied droit, qui est la manière de galoper les chevaux de chasse & de campagne, on verra qu'ils ont presque tous l'épaule gauche reculée, & qu'ils sont panchés à gauche: la raison en est naturelle; c'est que le cheval, en galopant la jambe droite de derrière ouverte & écartée de la gauche, l'os de la hanche dans cette situation, pousse & jette nécessairement le cavalier en dehors & le place de travers. C'est donc pour remédier à ce défaut qu'il faut galoper un cheval l'épaule en dedans, pour lui apprendre à approcher la jambe de derrière de dedans de celle de dehors, & lui faire baisser la hanche; & lorsqu'il a été assoupli & rompu dans cette posture, il lui est aisé de galoper ensuite les hanches unies & sur la ligne des épaules, en sorte que le derrière chasse le devant, ce qui est le vrai & le beau galop.

Un autre défaut qu'ont beaucoup de cavaliers; c'est qu'ils ne s'attachent point dans les commencements à sentir leur galop, ce qui est pourtant une chose essentielle; c'est pour cela que j'ai jugé à propos d'enseigner ici un moyen de le sentir en peu de temps; je le tiens d'un ancien écuyer qui étoit en grande réputation pour les chevaux de course.

Ce moyen est de prendre un cheval de campagne qui aille un pas allongé & étendu, & de s'attacher à sentir la position des pieds de devant. Pour sentir cette position, il est nécessaire de regarder dans les commencements le mouvement de l'épaule, pour voir quel pied pose à terre & quel pied lève en comptant ce mouvement dans sa

rière, & en disant, un, deux. Par exemple, lorsque le pied gauche de devant se pose à terre, il faut en soi-même dire, un; & quand le pied droit se pose à son tour, il faut dire, deux, & ainsi de suite en comptant toujours, un, deux.

Ce n'est pas une chose bien difficile, que de compter à la vue cette position de pieds; mais l'essentiel est de faire passer ce sentiment dans les cuisses & dans les jarrets; en sorte que l'impression que fait, par exemple, le pied gauche lorsqu'il se pose à terre, passe dans le jarret gauche, sans plus regarder le mouvement de l'épaule, en comptant toujours, comme on l'a fait, en le regardant, un; & de même lorsque le pied droit se pose, il faut, sans regarder le mouvement de la jambe dire, deux. Avec un peu d'attention, en observant cette méthode, on sentira en peu de temps dans ses jarrets, quel pied pose & quel pied lève; & quand on sera bien sûr de ce mouvement au pas, il faudra pratiquer la même chose au trot, qui est un mouvement plus détaché de terre, plus vite, & par conséquent plus difficile à sentir; c'est pourquoi il faut dans cette allure recommencer par regarder le mouvement de l'épaule pour être sûr de sa position, & faire passer ce sentiment dans les jarrets, comme on a fait au pas.

Lorsqu'on sentira bien au trot la position des pieds de devant, sans regarder l'épaule, on le sentira en peu de temps au galop, parce que la position des pieds de devant au galop, se fait en deux temps, comme au trot, un, deux.

Quand on sera sûr de son galop, il sera facile de sentir quand il se défunira; car un cheval défuni à l'allure si incommode, que pour peu qu'on soit bien en selle, il faudroit être privé de tout sentiment pour ne pas sentir le dérangement que cause ce changement déréglé dans son assiette.

Quoique ce soit une chose qui mérite plus d'attention que de science, que de sentir bien son galop, elle est pourtant absolument nécessaire à sçavoir, pour mener un cheval dans les règles; & tout cavalier qui ne sent pas le galop du cheval, ne peut jamais passer pour homme de cheval.

M. de la Broue dit que le beau galop doit être raccourci du devant & diligent des hanches. Cette définition regarde le galop de manège, dont nous parlons ici; car pour celui de chasse ou de campagne, dont nous parlerons dans le chapitre des chevaux de chasse, il doit être étendu. Cette diligence dans le train de derrière, qui forme la vraie cadence du galop, ne s'acquiert que par les envies d'aller, les demi-arrêts, & les fréquentes descentes de main. Les envies d'aller déterminent un cheval plus vite que sa cadence ordinaire; le demi-arrêt soutient le devant du cheval, après l'avoir déterminé quelques pas; & la descente de main est la récompense qui doit suivre immédiatement après l'obéissance du cheval, & qui l'empêche de prendre la mauvaise habitude de s'appuyer sur le mors.

Lorsqu'un cheval prend facilement l'envie d'al-

ler, qu'il est assuré & obéissant à la main au demi-arrêt, & qu'il ne met point la tête en désordre dans la descente de main, il faut alors le régler dans un galop uni, qui est celui dans lequel le derrière chasse & accompagne le devant d'une cadence égale sans trainer les hanches, & que l'envie d'aller & les demi-arrêts soient, pour ainsi dire, imperceptibles, & ne soient sensibles qu'au cheval.

Pour parvenir à donner ce galop cadencé & uni, il faut examiner soigneusement la nature de chaque cheval, afin de pouvoir dispenser à propos les leçons qui lui conviennent.

Les chevaux qui retiennent leurs forces doivent être étendus & déterminés sur de longues lignes droites, avant que de régler leur galop; ceux au contraire qui ont trop d'ardeur, doivent être tenus dans un galop lent & raccourci, qui leur ôte l'envie de se hâter trop, ce qui en même temps augmentera leur haleine.

Il ne faut pas toujours galoper sur des lignes droites, mais souvent sur des cercles, les chevaux qui ont trop de rein, parce qu'étant obligés de tenir leurs forces plus unies pour tourner que pour aller droit, cette action leur diminue la force des reins, leur occupe la mémoire & la vue, leur ôte la fougue & l'envie de tirer à la main.

Il y a d'autres chevaux qui avec assez de rein, ont de la foiblesse, ou ressentent de la douleur, soit dans les épaules ou dans les jambes, ou dans les boulets, ou dans les pieds, par nature ou par accident. Comme ces sortes de chevaux se défont de leurs forces, ils se présentent ordinairement de mauvaise grace au galop; il ne faut pas leur demander de longues reprises, afin de conserver leur courage & de ménager leur peu de vigueur.

Il y a encore deux autres natures de chevaux, dont la manière de galoper est différente. Quelques-uns nagent en galopant, c'est-à-dire, qu'ils allongent les jambes de devant, en les levant trop haut; d'autres au contraire galopent trop près de terre. Pour remédier au défaut des premiers, il faut baisser la main & pousser le talon bas en appuyant sur les étriers, dans le temps que les pieds de devant se posent à terre: & il faut rendre la main quand le devant est en l'air, à ceux qui galopent trop près de terre, & qui s'appuient sur le mors, en les secourant des gras de jambes, & en soutenant de la main près de soi dans le temps qu'ils retombent des pieds de devant à terre, sans trop peser sur les étriers.

On doit toujours galoper un cheval d'une piste, jusqu'à ce qu'il galope facilement aux deux mains; car si on vouloit trop tôt le presser d'aller de côté, c'est-à-dire, avant qu'il eût acquis la souplesse & la liberté du galop, il s'endurcirait l'appui de la bouche, deviendrait roide dans son devant, & on lui donneroit par-là occasion de se défendre. On connoitra facilement, quand il sera en état de galoper les hanches dedans; parce qu'en lui mettant la croupe au mur, s'il se sent assez souple & libre

pour obéir, pour le peu qu'on l'anime de la langue & qu'on le diligente de la jambe de dehors, il prendra de lui-même le galop, qu'on continuera quelques pas seulement, l'arrêtant & le flattant après, & en lui faisant pratiquer cette leçon de temps à autre, jusqu'à ce qu'on le sente en état de fournir une reprise entière.

Toutes ces leçons bien exécutées, appropriées à la nature de chaque cheval, perfectionnées par l'épaule en dedans, & la croupe au mur, suivies de la ligne droite par le milieu du manège, sur laquelle ligne il faut toujours finir chaque reprise, pour unir & redresser les hanches, rendront avec le temps un cheval libre, aisé & obéissant dans son galop, qui est une allure qui fait autant de plaisir à ceux qui voient galoper un cheval de bonne grace, qu'elle est commode & agréable au cavalier.

DU GALOP (BOURGELAT).

Le mot *galop*, selon Budé, Saumaïse, Vossius, Boudelot, Ménage, & tous les étimologistes, est tiré du grec κάλλι ou κάλλι, d'où dérivent κάλλιον, κάλλιον. Les latins ont dit calpare & calpaere, & les François galoper, galop. Telle est l'origine & la filiation de ce mot consacré à l'expression de la plus élevée & de la plus diligente des allures naturelles du cheval.

Cette allure consiste proprement dans une répétition & une suite de sauts en avant: il suffit de considérer un cheval qui galope, pour s'apercevoir qu'elle n'est effectuée que conséquemment à des élancements successifs & multipliés, qui ne sont & ne peuvent être opérés qu'autant que les parties postérieures, chargées d'abord du poids de la masse, sont proportionnellement aux flexions qu'elles subissent, un effort pour chasser les portions antérieures qui sont détachées de terre; & les ayant déterminées en essor, se portent & prennent elles-mêmes après chacune des foulées & des relevées de l'avant-main, & plus ou moins près de la direction perpendiculaire du centre de gravité de l'animal, un appui au moyen duquel elles sollicitent, par de nouvelles percussions, la continuation de cette action, dans laquelle, & à chaque pas complet, il est un instant où toute la machine est visiblement en l'air.

Si les pieds qui terminent les extrémités de l'arrière-main ne parviennent pas lors des foulées, extrêmement près de ce centre, la flexion de ces mêmes extrémités est moindre, leur détente se fait dans une direction plus oblique de l'arrière à l'avant: l'animal s'allonge donc davantage; il embrasse plus de terrain: mais son allure étant moins raccourcie, est aussi moins haute; & c'est ce qui arrive dans le galop ordinaire, qui ne nous fait entendre que trois battues exécutées, par exemple, à main droite, l'une par la jambe du montoir de derrière, l'autre par les jambes droites de derrière & gauche de devant ensemble; la troisième, par

la jambe de devant de dedans. Si au contraire la flexion des reins, ou pour parler plus exactement, la flexion des vertèbres lombaires est telle que le derrière soit considérablement abaissé, & que les angles qui résultent des articulations des extrémités postérieures, soient rendus très-aigus, les foulées de ces extrémités étant beaucoup plus rapprochées de la direction du centre dont il s'agit, la masse entière est plus élevée que chassée; l'action est moins allongée, mais elle est plus soutenue; & delà les différents genres de galop plus ou moins sonores, plus ou moins cadencés; & dans lesquels notre oreille est frappée du son de quatre battues très-distinctes, dont la première est fournie par la jambe de derrière de dehors; la seconde, par la jambe qui, avec celle-ci, compose le bipède postérieur; la troisième, par la jambe postérieure de devant de dehors; & la quatrième, par la jambe qui l'avoisine. V. MANÈGE.

Ici la succession harmonique des mouvements des membres du cheval, diffère de l'ordre observé par ces membres dans les autres allures naturelles. Les foulées des bipèdes postérieur & antérieur ne sont pas mutuellement interrompues & diagonalement entrecoupées les unes par les autres, ainsi qu'on le remarque à l'action du pas. Chaque jambe du bipède antérieur n'agit pas, & ne foule pas toujours diagonalement avec celle du bipède postérieur, ainsi qu'on le voit dans le trot uni. La battue d'une jambe de l'un de ces bipèdes est constamment suivie de celle de l'autre jambe de ce même bipède; & de plus, un des bipèdes latéraux doit toujours devancer l'autre. Je m'explique: soit un cheval galopant à main droite; les jambes droites, qui forment un bipède latéral, doivent régulièrement outre-passer les jambes gauches dans leur marche & dans leurs foulées: comme lorsque l'animal galope à gauche, les jambes gauches, qui forment ensemble un autre bipède latéral, doivent outre-passer les jambes droites. Dans cet état, le galop est réputé juste & uni; la justesse dépendant spécialement de la jambe de devant qui outre-passe sa voisine, c'est-à-dire qui mène ou qui entame: car l'allure est falsifiée, si à droite la jambe gauche, & à gauche la jambe droite devance; & l'union ne naissant que de l'accord des membres de derrière, étant nécessairement astreint à suivre le mouvement de la jambe à laquelle il répond latéralement: en sorte que l'une de devant entamant, celle de derrière du même côté doit entamer aussi; sans cette condition, l'animal est désuni, & sa marche est d'ailleurs chancelante & peu sûre. V. MANÈGE.

Quelque notable que soit la différence de l'arrangement des membres au trot, l'expérience nous apprend que si le cheval est pressé au-delà de la vitesse de cette allure, l'ordre en est bientôt interverti par la foulée plus prompte de l'un des pieds de derrière, dont la chute accélérée hâte celle de l'autre pied du même bipède postérieur,

qui au moment où il se meurt & se porte en avant pour effectuer sa battue, mène & entame d'accord avec le pied de devant du même côté ; de manière que dès lors les quatre jambes procèdent par une suite de mouvements qui n'a rien de dissemblable, & qui est précisément la même que celle qui continue véritablement le galop.

Pour découvrir la raison de ce changement subit & indispensable, il suffit d'observer que dans un trot médiocrement vite, l'intervalle ou le pied de devant doit se détacher de terre, à l'effet de livrer la place qu'il occupoit sur le sol au pied de derrière qui le suit immédiatement, est en quelque façon imperceptible. Or, soit sensiblement diminué, à raison d'une augmentation considérable de célérité, l'espace de temps nécessaire & accordé par l'accomplissement des deux doubles foulées diagonales qui caractérisent cette allure ; il est évident que l'instant donné à chaque bipède latéral pour compléter son action, sera si court & si limité, que le pied antérieur qui doit toujours céder le terrain, ne pouvant assez promptement s'élever, & étant conséquemment atteint, rencontré & heurté à chaque pas par le pied postérieur qui le chasse, la chute de l'animal sera inévitable : telles sont donc les bornes prescrites à la rapidité du trot, que si elle est portée à un extrême degré, le cheval, par une espèce distincte, passe de lui-même à une autre allure, dans laquelle les jambes qui composent les bipèdes latéraux, fournissant ensemble & de concert au mouvement progressif, ne peuvent absolument s'entre-nuire, & qui lui donnant encore, au moyen des percussions plus obliques, l'aïssance de porter par l'effort de chacun de ces membres, dont l'action n'est néanmoins pas réellement plus prompte, la masse totale de son corps beaucoup plus avant, le met en état de répondre & de satisfaire sans crainte & sans danger à l'excès de vitesse dont le trot n'est pas susceptible.

Mais parce que cette interversion forcée & suggérée par la nature, a constamment & généralement lieu dans tous les chevaux qui trotent, lorsque leur marche est vivement hâtée, s'ensuit-il que l'allure née de cette interversion doit toujours essentiellement reconnoître pour fondement celle à laquelle elle succède dans cette circonstance ? Le duc de Newcastle l'a pensé, & j'avoue qu'une déférence trop aveugle pour ses sentimens m'a induit en erreur, dans un temps où, par un défaut de philosophie, de réflexion & de lumières, je jugeois indiscretement & sans examen, du mérite d'une opinion, sur la foi du nom & de la réputation de son auteur. (*Nouv. Newcastle, édit. 1744.*) Conclusion du changement qui résulte de la véhémence du trot, que cette action est le principe du galop, c'est avancer & soutenir que la célérité seule en est la base ; or rien de plus faux que cette maxime. Nous voyons en effet que, quelque lente que soit l'allure de l'animal, pourvu qu'elle soit soutenue, elle est plus prochaine du degré re-

quis pour le porter à ce mouvement prompt & pressé, que celle qui, étant abandonnée, est dans un plus grand degré de vitesse. Supposons, par exemple, un cheval dans l'action tardive d'un pas parfaitement écouté & d'un trot exactement uni, il est incontestable que, malgré la lenteur de la progression dans l'un & dans l'autre de ces cas, ses forces se trouvant rassemblées, il sera plus libre & plus disposé à passer de ces mouvements à une action rapide & diligente, que du pas allongé ou de campagne, ou que d'un trot simplement déterminé : il faut donc nécessairement convenir que le fondement & la condition réelle d'un vrai galop se rencontrent principalement dans le point d'union ou d'où naît la possibilité & la plus grande facilité que l'animal a de percuter & de s'enlever, & non dans une célérité qui, s'éloignant de cet ensemble, ne sauroit produire qu'une action basse, rampante, & également précipitée sur les épaules & sur l'appui.

C'est sur cette vérité que porte évidemment la règle qui nous prescrit de ne point galoper un cheval qu'il ne se présente aisément & de lui-même à cette allure, & qui, fixant d'une manière positive les progrès qui dans l'école doivent précéder cette leçon, nous astreint à ne l'y exercer qu'autant qu'il a acquis la franchise, la souplesse & l'obéissance qui doivent en favoriser l'intelligence & l'exécution ; il est temps alors de l'y solliciter : l'action du galop étant infiniment moins coûteuse & moins pénible à l'animal par le droit qu'en tournant, on le travaillera d'abord sur des lignes droites.

La difficulté qu'il éprouve sur des cercles, est néanmoins une ressource dont un homme de cheval profite habilement dans une foule d'occurrences. Il est des chevaux naturellement ardents, qui s'animent toujours de plus en plus en galopant ; qui s'appuient & qui tirent de manière qu'à peine le cavalier peut les maîtriser ; il en est encore qui, doués de beaucoup d'agilité & de finesse, se désunissent souvent : plusieurs, non moins fins & non moins sensibles que ceux-ci, mais dont le corps pêche par trop de longueur, communément falsifient ; quelques-uns ne partent jamais du pied qui doit amener le moyen d'appaïser la vivacité des premiers, de donner aux seconds l'habitude de la justesse des hanches, & aux autres celle de la justesse des épaules, & de les entamer préférablement sur un rond dont l'espace soit toujours relatif à leur aptitude & aux vues qu'on se propose ; parce que la piste circulaire exigeant une plus grande réunion de forces, & occupant, pour ainsi parler, toute l'attention de l'animal, en modère la fougue, & captive tellement ses membres, qu'il ne peut que ressentir une peine extrême, lorsqu'il veut se livrer aux mouvements désordonnés d'une allure fautive & désunie. Après qu'ils ont été exercés ainsi, & lorsqu'ils sont parvenus au point désiré de tranquillité & d'assurance, il est bon de les galo-

per devant eux, de même que de porter insensiblement sur les cercles ceux qu'on a commencés par le droit; car l'aïssance & la perfection de cette action dans un cheval qui d'ailleurs y a été préparé, dépend véritablement de la succession & même du mélange éclairé des leçons sur ces terrains diversément figurés.

Le trot a paru en général, eu égard aux premières instructions, l'allure la plus propre & la plus convenable pour partir & pour enlever l'animal. Elle est telle en effet, quand elle est soutenue, parce que la vitesse & l'ensemble étant alors réunis, pour peu que les aides ajoutent au degré de percussion que l'une & l'autre suscitent, le cheval est bientôt & facilement déterminé. Il importe cependant d'en mesurer & d'en régler avec art la véhémence & le soutien; elle ne doit être abandonnée dans aucun cas: mais relativement à des chevaux qui tiennent du ramingue, ou qui sont pourvus d'une union naturelle, ou qui n'ont pas une certaine finesse, elle doit être plus ou moins allongée, sa célérité ne pouvant que combattre la disposition qu'ils ont à se retenir & suppléer dans ceux qui n'ont point assez de sensibilité, à la force qu'on seroit obligé d'employer pour les résoudre à l'action qu'on leur demande. S'il s'agit de chevaux chargés d'épaules, ou bas de devant, ou longs de corps, ou qui ont de l'ardeur, & qui sont conséquemment enclins, les uns à s'appuyer considérablement sur la main, les autres à s'étendre & à peser, & les derniers à tirer, à s'échapper & à fuir; il faut qu'elle soit proportionnellement raccourcie. Il arrive souvent, j'en conviens, que l'impatience & la vivacité de ceux-ci leur rendant insupportable la contrainte la plus légère, ils se gendarmement & s'enlèvent continuellement & plusieurs fois à la même place, sans se porter en avant. On ne peut pas néanmoins favoriser, en les pressant, leur penchant à se dérober; mais il est essentiel, dans ces moments de défense, de rendre la main avec assez de délicatesse & de subtilité pour les engager à suivre l'action entamée du galop; à moins qu'on ne les parte de l'allure modérée du pas, plutôt que du trot, dont la promptitude les anime toujours davantage; cette voie étant la meilleure & la plus courte pour les tenir dans le calme, & pour obtenir d'eux l'application qui en assure l'obéissance.

C'est sur la connoissance de la mécanique du galop, que doit être fondée la science des aides, qui peuvent en suggérer & en faciliter les moyens. Renfermez le cheval en arrondissant la main & en tournant les ongles en haut; ce qui opérera une tension & un raccourcissement égal des deux rênes; & approchez dans le même instant vos jambes du corps de l'animal: vous déterminerez infailliblement l'une & l'autre de ses extrémités à un mouvement contraire, car le devant étant retenu, & le derrière étant chassé, l'antérieure sera nécessairement détachée de terre, tandis que l'extrémité postérieure, occupée du poids de la masse,

sera baissée & pliera à raison de ce même poids; l'antérieure est en l'air: mais les foulées de deux jambes qui la recevront dans sa chute, doivent être successives & non simultanées; l'action de votre main & de vos jambes, action que vous avez dû proportionner au plus ou moins de sensibilité, plus ou moins de souplesse du cheval, & à la réunion plus ou moins intime de ses membres, lors de l'instant qui précédoit le partir, sera donc subitement suivie du port de votre rêne gauche à vous, s'il s'agit d'un galop à droite; ou de votre rêne gauche à droite, & de votre rêne droite à vous, s'il s'agit d'un galop à gauche; l'effet des uns ou des autres de ces rênes s'imprime sur l'épaule de dedans, étant mue sur le côté où la main l'a conduit, & celle de dehors étant arrêtée, le devant se trouve retréci, & la retombée en sera incontestablement fixée sur la jambe de dehors, dont la battue précédera celle de la jambe de dedans, qui, attendu le rejet de l'épaule sur le dehors, sera forcée dans la progression d'entamer, c'est-à-dire, de devancer l'autre; en même temps que le rétrécissement du devant à lieu, l'élargissement du derrière s'effectue; l'extrémité antérieure ne pouvant être portée d'un côté, que l'extrémité postérieure ne se meuve du côté contraire, & les hanches en étant sollicitées dans cette circonstance, non-seulement par l'opération des rênes dont l'impression s'est manifestée sur l'épaule de dehors & sur celle de dedans, mais par l'appui de votre jambe de dehors, dans laquelle le premier degré de force a dû subsister dans son entier, à la différence de celui qui résidoit dans l'autre, & qui a dû sensiblement diminuer. De cette détermination de la croupe dans un sens opposé à celle de l'avant-main, il résulte que la jambe de derrière de dehors est gênée, & que celle de dedans étant en liberté, accompagnera exactement celle avec laquelle elle forme un bipède latéral; de manière que les deux jambes de dehors ne pouvant qu'être chargées, & celles-ci mener ensemble, la précision & la justesse, en ce qui concerne l'arrangement & l'ordre successif des membres, seront inévitables.

Considérons encore cet arrangement. L'épaule de dedans est beaucoup plus avancée que celle de dehors, & la jambe de dehors de l'extrémité postérieure, beaucoup plus en arrière que celle de dedans. La première de ces jambes est toujours occupée du fardeau de la masse; l'autre, au moment du renversement de l'épaule, s'est approchée de la direction du centre de gravité; elle a été déchargée de celui qu'elle supportoit, & n'a pu en être chargée de nouveau, vu son extrême flexion: aussi les suites de leur percussion sont-elles différentes. Celle de la jambe de dehors, qui d'ailleurs est invitée par l'aide de la jambe du cavalier à une extension subite & violente, s'exécute d'abord; mais par elle le corps du cheval sera porté seulement en avant, tandis que la seconde percussion, opérée par l'appui de la jambe de dedans sur le sol,

élèvera ce même corps, & donnera une nouvelle vitesse au mouvement progressif qu'il a déjà reçu ; après quoi les deux jambes de devant, qui, dès que vous rendez légèrement la main, & que vous passerez à l'appui doux, percuteront à leur tour & effectueront à chaque battue, le soutien du corps lors de sa chute, & la relevée de l'avant-main après cette chute tombant alternativement, toute l'action se trouvera pleinement accomplie. Sa durée dépendra, non de l'application constante de toutes les forces étrangères qui l'ont produite, puisqu'elle peut se soutenir sans ce continuel secours, mais de la fermeté liante de votre corps, dont l'équilibre doit être tel que l'avant & l'arrière-main dans leur élévation se chargent eux-mêmes de son poids, & de l'adresse avec laquelle vous prévienrez dans l'animal le ralentissement des efforts des parties qui, en conséquence du premier mouvement imprimé, se pressent mutuellement, & sont contraintes d'accourir en quelque façon pour étayer successivement la machine. Soyez à cet effet attentif au moment de la descente des épaules, & surtout à l'instant précis où les pieds atteignent le sol, si dans ce même instant le cheval est légèrement renfermé ; & si vos rênes agissent en raison du temps de la percussifion de chacun des membres qu'elles dirigent, la relevée du devant étant aidée, la masse sera plus sûrement & plus facilement rejetée sur le derrière, & les flexions étant par conséquent entretenues & occasionnant toujours une vélocité à peu-près égale dans les détentes, vous serez dispensé d'employer sans cesse vos jambes, dont l'usage non-interrompu enduret l'animal, & dont l'approche répétée n'est réellement utile & nécessaire que sur des chevaux moux, pesans, foibles, paresseux, indéterminés, & qui traînent leur allure.

La leçon du galop, bornée à une seule & unique main, ne rempliroit pas toutes nos vues. Le cheval n'est propre aux différens airs, qu'autant qu'il est en quelque façon ambidextre ; c'est-à-dire, qu'autant qu'il a une même souplesse, une même légèreté, & une même liberté dans les deux épaules & dans les deux hanches. On ne doit donc pas se contenter de le travailler sur une même jambe, & nous sommes indispensablement obligés de lui faire entamer le chemin, tantôt de l'une & tantôt de l'autre. Après l'avoir quelque temps exercé à droite & lorsqu'il s'y présente avec quelque franchise, on peut, ou le partir à main gauche, ou le conduire de la première sur celle-ci. Les chevaux qui demandent à être partis, sont ceux en qui l'on observe, lorsqu'on les galope à droite, un penchant extrême à la falsification & à la désunion ; on les y confirmeroit en les faisant changer de pied dans le cours & dans la suite de l'action ; & l'on doit attendre qu'ils commencent à être assurés aux deux mains, avant d'exiger d'eux qu'ils y fournissent sans interruption. Nous avons au surplus suffisamment expliqué les moyens de ce départ, & on se rappellera que pour le galop à gauche, la rêne gau-

che, par son croisement, opère le renversement de l'épaule sur le dehors ; la rêne droite retient l'épaule contraire, & la jambe droite du cavalier aide principalement.

Les conditions du changement, méritent que nous nous y arrétions. Ce seroit trop entreprendre que de le tenter d'abord sur la ligne droite parcourue. On l'abandonnera pour en décrire une diagonale plus ou moins longue, d'une seule piste, & au bout de laquelle l'animal, passant à l'autre main, tracera une ligne semblable à celle qu'il a quittée. Ici la rêne gauche agira ; elle déterminera le cheval à droite & sur cette diagonale ; mais il est à craindre que le port de cette rêne en dedans charge les parties droites, & délivrent les parties gauches de la contrainte dans laquelle elles sont ; or, obviez à cet inconvénient par une action semblable, mais légère, de l'autre rêne, ou par l'action mixte & suivie de la première que vous croiserez & que vous mettrez à vous d'un seul & même temps ; & soutenez, s'il en est besoin, de votre jambe de dehors, le tout pour contenir le derrière & pour le resserrer ; car dès que vous gênez la croupe & vous l'empêchez de tourner, de se jeter, & de sortir, il est certain que, conséquemment au rapport, à la relation intime, & à la dépendance mutuelle de la hanche & de l'épaule gauche, ou même des deux épaules & des hanches, les jambes gauches demeureront asservies & dans cet état de sujétion qui leur ravit la faculté de devancer & de mener. Ce principe doit vous être présent encore au moment où, parvenu à l'extrémité de la ligne dont il s'agit, vous chercherez à gagner l'autre, & à effectuer le passage médité. Saisissez l'instant qui précède la chute du devant, pour détourner l'épaule avec la rêne de dehors, & pour retenir celle de dedans avec la rêne droite, & substituez votre jambe du même côté à la jambe gauche qui aidoit ; l'épaule & la hanche qui étoient libres cesseront infailliblement de l'être, & les autres membres seront indispensablement astreints à entamer.

Soit que les changements de main s'exécutent sur les cercles, ou d'une ligne droite sur une autre ligne pareille, ou sur un terrain quelconque plus ou moins vaste & plus ou moins limité, les aides doivent être les mêmes. Je fais que des écuyers qui ne pratiquent & n'enseignent cependant que d'après une routine, qui ne leur a procuré qu'une connoissance très-superficielle de ces opérations, m'objecteront qu'elles tendent à traverser le cheval & à provoquer par conséquent une allure défecueuse, puisque dès-lors le derrière sera tellement élargi, que la jambe de dedans qui en dépend se trouvera écartée de l'autre, & lors de la piste de celle avec laquelle elle mène, tandis que leurs battues & leurs foulées devoient être marquées sur une seule ligne ; l'action dont je traite exigeant que les hanches suivent exactement celle des épaules, je conviendrai de la vérité & de la solidité de cette maxime : mais je répondrai que l'animal ne peut arriver

arriver à la perfection que par des voies insensibles, & que l'ignorant seul a le droit de se persuader très-souvent qu'il l'y conduit, dans le temps même qu'il l'en éloigne : les premières leçons sont uniquement destinées à rompre, pour ainsi dire, le cheval, à lui donner l'intelligence nécessaire ; & nous ne saurions être trop occupés du soin de lui en rendre l'exécution facile ; or, rien n'est plus capable de satisfaire à ces divers objets, que des aides qui ne lui suggèrent d'abord que des mouvements conformes à ceux auxquels nous voyons que la nature l'engage, quand il se livre de lui-même au galop, & qu'il change de pied sans la participation de celui qui le monte. Sa volonté est-elle gagnée ? Part-il librement ? Commence-t-il à être affermi à droite & à gauche dans l'union & dans la justesse de cette allure relativement à l'ordre dans lequel les membres doivent se succéder ? Alors, mettez à vous la rêne de dedans, mais observez que sa tension soit en raison des effets qu'elle doit produire sur les hanches du même côté, sans altérer notablement l'action de l'épaule qui mène ; & pour rencontrer cette proportion, multipliez, en la cherchant, les temps de votre main : dès que vous l'aurez atteinte, le derrière sera rétréci ; & après avoir redressé ainsi & peu à peu l'animal dans le cours de sa progression, vous parviendrez à le partir exactement droit & devant lui.

Il est deux manières de procéder pour l'y déterminer. L'élévation du devant & l'abaissement de l'extrémité opposée s'opèrent, dans tous les cas, par les moyens que j'ai déjà prescrits ; mais les aides qui doivent accompagner la chute de l'extrémité antérieure, diffèrent ici de celles que nous avons indiquées. Si vous croisez, ainsi que je l'ai dit, la rêne de dedans, & que vous mettiez l'autre rêne à vous, dans l'intention de contraindre le pied de dehors à fouler le premier, le temps de ces rênes doit être moins fort ; & bien loin de diminuer le secours que la hanche de dedans attend & doit recevoir de votre jambe de ce côté, l'approche en fera telle qu'elle puisse obvier à ce que l'arrière-main cède & se meuve, conséquemment à l'action combinée de la main ; tandis que d'une autre part, vous modérerez l'appui de votre autre jambe, qui contrarieroit infailliblement les effets que vous pouvez vous promettre de celui de la première, si vous n'en bornez la puissance au simple soutien, d'où résulte la plus grande facilité de la détente de la hanche qui est chargée. Il est essentiel de remarquer que, malgré la rapidité de ces instant, les unes & les autres de ces aides doivent être distinctes & se suivre. Car les rênes & la jambe de dedans du cavalier agissant ensemble & au même moment, l'avant & l'arrière-main entrepris participeroient d'une roideur extrême, & l'animal partiroit faux ou désuni, selon celle de ces forces qui l'emporteroit.

La seconde façon de pratiquer, qui nous mène
Equitation, Escrime & Danse.

au même but, & à laquelle il est néanmoins bon de ne recourir qu'après s'être assuré des succès de l'autre par l'obéissance du cheval, ne demande pas moins de finesse & de précision. Elle consiste uniquement quand le devant est en l'air, & à la fin de son soutien, à retenir subtilement, au moyen de la tension de la rêne de dehors, le membre qui doit atteindre d'abord le sol, tandis qu'on diminue par degrés celle de la rêne de dedans, qui dirige celui qui doit entamer. Le membre retenu tombant nécessairement le premier en arrière, & celui qu'on cesse de contraindre, ne frappant que la seconde battue & embrassant plus de terrain ; tous sont suivant l'arrangement désiré, d'autant plus que les hanches de dehors & de dedans n'auront pu que se ressentir, l'une de la sujétion, & l'autre de la liberté des parties de l'extrémité antérieure, auxquelles elles correspondent. Il n'est question ensuite que de maintenir l'animal sur la ligne droite, & de l'empêcher de la fausser en se traversant, soit du devant, soit du derrière. Je suppose que l'épaule se porte en dedans, croisez la rêne de dedans ; je suppose que la croupe s'y jette, mettez à vous cette même rêne. Agissez ainsi de la rêne de dehors dans les cas contraires ; & si, malgré cette action de votre part, qui doit avoir lieu précisément dans l'instant où vous sentez que l'une ou l'autre de ces extrémités se dérobe pour abandonner la piste, le cheval résiste & ne répond point, aidez la rêne mise à vous, en croisant l'autre, & avec votre jambe de dedans, ou fortifiez la rêne croisée par le secours de l'autre rêne mise à vous, & par l'approche de votre jambe de dehors.

Le passage d'une main à l'autre, exécuté d'abord à la faveur du rejet forcé de l'épaule, s'effectue d'après ces différentes manières de partir l'animal ; & le changement qui arrive & qu'elles occasionnent, ne le contraint point dès-lors à une sorte d'obligation qui en rend la marche imparfaite & désagréable. Saisissez, pour réussir plus sûrement, le moment imperceptible où toute la machine est en l'air, non-seulement vous conduirez à votre gré les membres du cheval sur les cercles & sur-toutes les lignes possibles, mais vous le maîtriserez alors au point de le faire entamer successivement de l'une & de l'autre bipède sur la longueur d'une seule ligne droite, & même à chaque pas complet du galop, sans vicier la cadence ; c'est-à-dire, sans troubler l'ordre & la justesse des mouvements & des temps.

Ces temps & ces mouvements ne sont pas les mêmes dans tous les chevaux. Ils varient naturellement dans les uns & dans les autres, par le plus ou le moins de hauteur, d'allongement, de raccourcissement, de lenteur, & de vitesse ; & c'est ce qu'il importe de distinguer, pour ne pas les précipiter dans le désordre, & pour ne rien exiger au-delà de leur pouvoir, en réglant leur allure. Tel cheval ne peut soutenir l'élévation & l'ensemble que demande un galop, dont chaque pas est mar-

Q

qué par quatre battues ; telle autre est susceptible du galop le plus sonore & le plus cadencé , contentez-vous de mettre insensiblement le premier au moyen de la tension proportionnée de la rêne du dedans à vous , dans le pli léger qui doit unir & perfectionner son action ; & augmentez aussi par degrés la tension de cette même rêne , dont vous dirigez & dont vous aiderez encore l'effet par l'appui de votre jambe de dehors , pour raccourcir de plus en plus les temps des seconds , & pour en fixer la mesure. Celui-ci ne déploie pas toutes les forces que vous lui connoissez : vous n'apercevez point dans le jeu de ses ressorts la prestesse & le tride dont ils sont capables ; hâtez , à diverses reprises , plus ou moins vivement la cadence , & faites qu'il la presse , qu'il la ralentisse , & qu'il y revienne alternativement ; il acquerra d'une part plus de franchise , & de l'autre , cette diligence dans les hanches , d'où naît la plus brillante , la plus régulière , & la plus belle exécution. Celui-là s'élève extrêmement du devant ; cet autre du derrière ; modérez tous ces excès , soit en secourant des gras de jambes , & en rendant la main , soit en renfermant & en pinçant plus ou moins en arrière ; mais ne perdez jamais de vue le point où vous devez vous arrêter , & que vous ne pourriez franchir qu'en avilissant l'animal , puisque vous en forceriez la disposition & la nature.

A toutes ces différentes leçons , vous pouvez faire succéder celles qui préparent le cheval à galoper de deux pistes. Si on se rappelle les principes que j'ai détaillés , en parlant des moyens de l'instruire à cheminer de côté (V. suivre les talons) , les règles les plus essentielles à observer pour le déterminer à cette allure , seront bientôt connues , & on ne pensera pas que la sujétion des hanches dans cette action , ne puisse être due qu'à l'effort de telle des jambes du cavalier qui les pousse , ou qui communément , & très-mal-à-propos , les chasse dans le sens où elles sont portées. Représentons-nous la ligne diagonale , à l'extrémité de laquelle nous avons induit l'animal à changer ; c'est dans le cours de cette même ligne que nous devons commencer à engager légèrement & de temps en temps la croupe , soit à l'une , soit à l'autre main , en croisant d'abord foiblement la rêne de dedans , pour lui suggérer une obliquité imperceptible , & en le remenant droit aussi-tôt qu'il a fourni quelques pas. A mesure que nous entrevoyons de l'obéissance & de la facilité , nous multiplions & nous continuons les temps de cette même rêne , & nous en augmentons peu-à-peu la force & la direction sur le dehors , dans l'intention de le solliciter à ce juste biais dans lequel il doit être. Cette force pouvant jeter les épaules dans une telle contrainte , qu'elles feroient dans l'impossibilité de devancer les hanches , nous la proportionnons encore avec soin aux effets que nous nous proposons de produire , & nous en contrebalançons la puissance par l'action de la rêne opposée , de manière que le moment de la relevée

de l'avant-main est celui du port de la première en dehors , comme le moment de sa retombée est celui du port de la seconde sur le dedans. Je remarquerai au surplus que ces mouvements , d'ailleurs si subtils qu'ils ne peuvent se voir , ne sont efficaces qu'autant qu'ils dérivent du véritable appui , & que la main agit dans un certain rapprochement du corps ; car si elle en étoit éloignée , ils tendroient à déplacer l'animal. Quant à nos jambes , nous n'en ferons usage que lorsqu'il sera question de l'affermir dans son allure , d'en prévenir & d'en empêcher le ralentissement , ou de suppléer à l'impuissance des rênes , qui seules doivent diriger la machine ; ainsi , par exemple , dans le cas où il se retient , où il pèse , où il mollit , nous les approcherons également pour le déterminer , pour l'unir , pour l'animer , tandis que la main sera toujours chargée de régler l'action des membres ; & dans celui-ci , où la rêne de dedans croisée , & même aidée de la rêne de dehors à nous , éprouveroit une résistance de la part de la croupe , nous nous servirons de la jambe de dehors , dont le soutien deviendra dès-lors un secours nécessaire.

Telles sont les voies qui conduisent le plus sûrement à une observation non forcée des hanches , dans l'allure prompte & pressée du galop. Plus ce mouvement raccourci , diligent & écouté , qui occupe toujours considérablement les reins & le derrière de l'animal , doit être pénible , plus il importe de ne l'y inviter que par une longue répétition de ceux qui insensiblement l'y disposent ; l'habitude en étant acquise , nous parvenons bientôt , & sans violence , à en obtenir l'exécution sur toutes sortes de plans. S'agira-t-il en effet d'obliger le cheval à fournir ainsi un changement de main large ? Il l'entamera sans difficulté : premièrement , si vous formez un demi-arrêt qui ne peut que l'unir davantage ; secondement , si une légère tension qui ne doit en aucune manière lui faire abandonner le pli dans lequel je suppose que vous l'avez placé , fixe subtilement & à temps le poids de son corps sur la hanche du même côté , ce qui , augmentant la flexion des parties de cette extrémité , en sollicitera une plus violente détente ; troisièmement , si le croisement subit & suivi de cette même rêne sur le dedans , met les épaules sur le chemin qu'elles doivent décrire , il le continuera dès que la rêne de dedans portée sur le dehors , assujettira successivement le derrière dans le sens où les épaules seront successivement déterminées par l'autre , & dès qu'on s'opposera soigneusement à ce qu'il dévuide ou à ce qu'il s'entable , ou à une akération quelconque de la mesure & des distances ; à ce qu'il dévuide par la force sur-le-champ accrue de la rêne qui captive les hanches ; par le changement de direction de celle qui régit le devant & qui sera fixée pour le moment au corps du cavalier , & par l'appui de la jambe de dehors ; à ce qu'il s'entable par des actions semblables , mais opérées par les rênes & par la jambe opposée ; à ce que les mê-

tures & les distances soient altérées par l'approche des deux jambes, & la modération de l'effet de la main, si le degré de vitesse diminue, & si l'animal n'embrasse pas assez de terrain; par le raffermissement de la main seule, s'il se porte trop en avant & si la vitesse augmente; par son relâchement, si les hanches sont entreprises & trop chargées; par son soutien & celui des jambes ensemble, s'il n'y a plus d'union, &c. Il le fermera avec précision, lorsqu'on sera exact, en employant ces différentes aides, selon la nécessité & les circonstances, à le maintenir dans son attitude & dans sa marche, jusqu'à la ligne qui termine l'espace qu'il parcourt obliquement; & il reprendra enfin avec justesse en entrant sur cette même ligne dès qu'il y sera invité par l'un ou l'autre des moyens qui le sollicitent à changer, ou à partir droit & devant lui.

L'efficacité de celui qui n'exige que la simple attention de retenir les jambes du bipède qui entraine, & de laisser à l'autre la liberté de s'étendre & de devancer, est sur-tout évidente, si du galop d'une piste sur une volte, vous passez à une autre volte éloignée & semblable, par un changement de deux pistes que vous entreprenez, & que vous entretenez à la faveur des secours indiqués, alors ne fermez pas au mur ou à la barrière du manège; coupez & interrompez les lignes diagonales tracées dans sa longueur, à quelques pas de ce même mur, par l'action de la rêne de dedans mise à vous, & de la rêne de dehors dont vous tempérez insensiblement la tension. Dans ce même instant, & si vous avez agi dans celui où toute la machine est détachée du sol, les jambes de dedans se trouveront chargées, & celles de dehors qui, dans l'accomplissement de la nouvelle volte sur laquelle vous êtes arrivé, deviendront les jambes de dedans, mèneront infailliblement. Pliez ensuite l'animal dans le centre, comme il étoit à l'autre main; formez un second changement, & revenez plusieurs fois sur le premier cercle quitté, en opérant toujours de même; vous vous convaincrez, par votre propre expérience, de la solidité d'une théorie confirmée par les succès des élèves même qui s'y conforment, mais qu'on fera peut-être intéressé à condamner, parce que le sacrifice d'une ancienne routine, & l'obligation d'adopter de nouveaux principes, après avoir vieilli, ne peuvent que coûter infiniment, & blessent toujours l'amour-propre.

On conçoit, au surplus, que toutes les aides dont j'ai parlé, conviennent également au galop de deux pistes sur la ligne du mur, sur les changements étroits, ainsi que sur les voltes. A l'égard des contre-changements, on les entraîne de même que les changements, & ils seront effectués par la rêne de dedans à vous, & par le croisement soudain de cette même rêne, qui portera l'épauule à se mouvoir du côté contraire à celui sur lequel elle étoit mes, & qui, faisant par conséquent l'office de la

rêne de dehors, sera contre-balancée dans ses effets par l'autre rêne, qui sera dès-lors la rêne de dedans.

Nous terminerons cet article par l'examen & la résolution des deux points suivants.

1°. Quel est le temps juste qu'il faut prendre pour enlever le cheval du pas, du trot, & de l'amble même au galop?

2°. Quels sont les moyens qu'on pourroit employer pour le remettre, dans le cas où il se dénuirait & falsifieroit?

La première de ces questions n'offrira rien de difficile & d'épineux à quiconque considérera que le temps qu'il s'agit ici de découvrir, n'est & ne peut être que l'instant où les membres du cheval, dans les unes ou les autres des allures supposées, & d'où on souhaite le partir, se trouvent disposés à peu-près comme ils le sont lors de l'action à laquelle on se propose de le conduire.

Soit donc saisi à l'effet de l'enlever sur la main droite, le moment où la jambe de devant se détachera de terre; dans ce même moment la jambe de derrière du même côté est encore en mouvement pour se porter en avant; la jambe du montoir, & la jambe de derrière du montoir, est encore moins avancée que celle de dedans. Or, si dans cet état & lors de cet arrangement du derrière, qui est le seul à la faveur duquel il soit possible de substituer aux actions intercalaires des membres aux pas, les actions successives qui effectuent le galop; vous aidez par un demi-arrêt proportionné, la levée de l'avant-main qu'opèrent principalement la battue & la percussion de la jambe gauche de devant qui s'est posée, & vous rejetez le poids du corps du cheval sur les hanches: le soutien de l'extrémité antérieure, le premier moment de l'intervention sollicitée, & la nouvelle disposition des quatre jambes étant précisément la même que celle qui est requise pour l'accomplissement du mouvement pressé, auquel vous desirez de porter l'animal, le temps recherché & qui doit être tiré de sa progression naturelle & de sa première allure, sera incontestablement pris.

La vitesse du trot abrégéant infiniment la durée de l'action de chaque membre, ce temps par une conséquence nécessaire, fuit & s'échappe avec une extrême rapidité: delà résulte la plus grande difficulté d'agir dans une précision parfaite. Aussitôt que la jambe de devant de dedans se lève, la jambe gauche de derrière va se détacher de terre, & elle est encore plus en arrière que la droite de l'arrière-main, qui étoit prête à se poser près de la direction du centre de gravité, au moment où l'autre alloit s'enlever. Cette position est donc encore conforme à celle de ces deux jambes au galop à droite. Or, entreprenez dans ce même instant de détacher du sol le devant, la chute de la jambe gauche de cette extrémité, ou sa foulée

sur le terrain ; favorisera l'effet de vos aides ; la droite, sa voisine, qui quitoit la terre pour se porter en avant, s'y portera réellement en attendant la retombée de l'avant-main. La droite de derrière sera fixée sur le terrain, moins avant qu'elle ne s'y seroit fixée elle-même, mais plus avant que la gauche, qui demeurera à l'endroit où vous l'aurez surpris ; & vous trouverez enfin dans la situation des membres de l'animal tout ce qui peut vous assurer de la justesse du temps saisi.

Quant à l'amble, personne n'ignore que cette action est beaucoup plus basse que celle du pas & du trot ; elle ne peut être telle, qu'autant que les reins & tout l'arrière-main baisseroient davantage. Le temps qu'exige le passage de cette allure au galop, ne diffère en aucune manière de celui que nous venons d'indiquer, parce que dès que ce temps n'est autre chose, ainsi que nous l'avons observé, que l'instant où les jambes du cheval figurent, s'il m'est permis d'user de cette expression, comme elles figurent lors de l'instant du partir, il ne peut être qu'invariable. Il se présente aussi bien plus aisément, attendu le plus de rapport du mouvement de l'animal ambulant avec le mouvement de celui qui galope : mais on doit admettre quelque distinction, en égard aux aides. Celle de la main sera modifiée, parce que le derrière de l'animal fléchissant au point de chaque pied de derrière outre passé dans sa portée, la piste de celui de devant qu'il chasse, le poids résiste naturellement sur les hanches, & l'extrémité antérieure doit être conséquemment plus aisément enlevée ; d'ailleurs, outre que l'effort de la main doit diminuer, l'action des jambes doit être plus vive, & dès-lors le cheval embrassera plus de terrain, que si les aides étoient les mêmes que celles qu'on doit mettre en usage pour passer du pas au galop, & si le temps de la main & des jambes étoit en égalité de force, il est certain que ses pieds de derrière n'opéreroient en percutant que l'élévation, & non le transport du corps en avant, comme si l'appui des jambes ne l'emportoit pas sur la force de la main, on courroit risque de provoquer sa chute en l'acculant.

On peut encore enlever l'animal du moment de parer, de l'instant du repos, de l'action de reculer, & de tous les airs bas & relevés auxquels il manie ; mais quelque intéressans & quelque curieux que soient & que puissent être les détails auxquels la discussion des temps & des moyens de le partir dans les uns & dans les autres de ces cas nous assujettiroit, nous les sacrifions au désir & à la nécessité d'abrèger, & nous nous bornerons aux réflexions que nous suggère la seconde difficulté que nous nous sommes proposé d'éclaircir.

L'obligation de rappeler à la justesse & à l'union, un cheval dont le galop est irrégulier & défectueux, suppose d'abord dans le cavalier une connoissance parfaite de l'ordre exact & précis dans lequel les membres de l'animal doivent agir & se

succéder, & un sentiment intime né de l'impression ou de la sorte de réaction de leurs divers mouvements sur lui. Cette connoissance infructueuse, si elle n'est jointe à ce sentiment, est bientôt acquise : mais ce sentiment inutile aussi, s'il n'est joint à cette connoissance, est infiniment tardif dans la plupart des hommes ; & on peut dire qu'il en est même très-peu qui parviennent au degré de finesse nécessaire pour juger du vice de l'action du cheval dans le premier moment, c'est-à-dire, dans celui où le soutien de devant doit être suivi de sa retombée & de sa chute. Quelle est donc la cause de cette extrême difficulté, de discerner l'accord ou le défaut de concertement des parties mues dans un animal qu'on monte ? Elle réside moins dans l'inaptitude des élèves que dans le peu de lumières des maîtres, dont le plus grand nombre est incapable de les habituer à écouter dans les leçons qui doivent précéder celles-ci, des temps, sans la science & sans l'observation desquels on ne peut maîtriser le cheval, en accompagner l'aisance & en développer les ressorts, & qui négligent encore de leur faire appercevoir dans cette allure, par la comparaison du sentiment qui les affecte quand l'animal est juste, & de celui qu'ils éprouvent quand il est faux, la différence qui doit les frapper dans l'instant & dans le cours de la falsification & de la désunion. Le cheval galope-t-il dans l'exactitude prescrite ? il est certain que votre corps suit & se prête à son action avec une facilité singulière, & que votre épaule de dedans reçoit en quelque façon la principale impression de la battue. La jambe de dedans de devant n'enlève-t-elle pas ? l'incommodité qui en résulte s'étend jusqu'à votre poitrine, & il vous paroît même que l'animal se retient & chemine près de terre, ce qui arrive réellement sur les cercles, car son épaule étant hors du mouvement & de la proportion naturelle du terrain, il ne peut se porter en avant & se relever que difficilement. La jambe qui doit mener mène-t-elle, mais n'est-elle pas accompagnée par la hanche ? vos reins & toutes les parties qui reposent sur la selle en ressentent une atteinte désagréable ; la mesure cesse de s'imprimer sur votre épaule de dedans, & votre épaule de dehors est sollicitée à se mouvoir, & s'avancer & à marquer malgré vous la fin de chaque pas. Enfin le bipède qui devoit entamer reste-t-il totalement en arrière, tandis que l'autre mène ? la cadence vous semble juste ; mais vous reconnoissez que cette justesse prétendue est dans les parties de dehors ; & si le cheval n'est pas aussi accourumé à galoper à cette main qu'à l'autre, il est impossible que la dureté de son allure ne vous en apprenne l'irrégularité. Voilà des faits sur lesquels, lorsque des disciples n'ont point été instruits à sentir & à distinguer dans des actions plus lentes, le lever, le soutien, le poser & l'appui de chaque membre, il seroit du moins plus avantageux d'arrêter leur attention, que de leur permettre de se déplacer, pour considérer dans l'extré-

mité antérieure, des mouvements dont l'appréciation même la plus vraie ne détermine rien de positif, relativement à ceux du bipède postérieur auquel les yeux du cavalier ne peuvent atteindre. Il faut avouer cependant que ces diverses réactions sont tantôt plus foibles, & tantôt plus fortes; elles sont moins sensibles de la part des chevaux qui ont beaucoup d'union, de légèreté, & une grande agilité de hanches; elles sont plus marquées de la part de ceux dont les battues sont étendues, peu promptes & abandonnées; mais l'habitude d'une exécution réfléchie sur les uns & sur les autres, ne peut que les rendre également familières. Il est encore des circonstances où elles nous induisent en erreur; un instant suffit alors pour nous tromper. Que l'animal jette, par exemple, la croupe hors la volte, l'effet que le premier temps produira sur nous, sera le même que celui qui nous avertit que le cheval est faux, & nous serons obligés d'attendre le second pour en décider, parce que dans ce même second temps, les hanches étant déjà dehors, & l'animal continuant à galoper déterminément, dès qu'il est demeuré juste, nous n'apercevons aucun changement dans notre assiette.

Quoi qu'il en soit, & à quelque étude qu'on se livre pour acquiescer cette faculté nécessaire de percevoir & de sentir, il est de plus absolument essentiel de s'attacher à celle de la nature du cheval qu'on travaille. Les dérèglements de l'animal dans l'action dont il s'agit, comme dans toutes les autres, proviennent en général & le plus souvent de la faute des maîtres qui l'y exercent inconsidérément & trop tôt, ou du peu d'assurance du cavalier, dont l'irrésolution de la main & l'incertitude des jambes & du corps occasionnent ses désordres: mais il est certain que les voies dont il se sert pour se désunir & pour falsifier, sont toujours relatives à sa conformation, à son inclination, à son plus ou moins de vigueur, de souplesse, de légèreté, de finesse, de volonté, d'obéissance & de courage. Un cheval chargé d'épaules & de tête, ou bas du devant, falsifiera ou se désunira en s'appuyant sur la main & en chauffant le derrière. Un cheval long de corps, en s'allongeant davantage, pour diminuer la peine qu'il a à rassembler ses forces & à s'unir; un cheval foible de reins, en mollissant & en ralentissant son mouvement; un cheval qui a beaucoup de nerf & de légèreté, en se portant subitement en avant; un cheval qui a du courage & de l'ardeur, en augmentant encore plus considérablement la véhémence de son allure; un cheval entier ou moins libre à une main qu'à l'autre, en portant la croupe en dedans; un cheval qui tient du ramingue, en la portant en dehors; un cheval qui joue vivement des hanches & qui est fort nerveux d'échine, en la jettant tantôt d'un côté & tantôt d'un autre; un cheval d'une grande union, en se retenant & en se rassemblant de lui-même, &c. Or comment, si on n'est pas en état

de suivre & d'observer toutes ces variations, faire un choix prudent & éclairé des moyens qu'il convient d'employer pour le remettre? Il est des chevaux tellement fins, sensibles, que le mouvement le plus léger & le plus imperceptible porté atteinte à l'ordre dans lequel leur progression s'effectue. Si les aides qui tendent à les faire reprendre, ne sont administrées avec une précision & une subtilité inexprimables, elles ne servent qu'à augmenter le trouble, & on est contraint de les faire passer à une action plus lente, & même quelquefois de les arrêter pour les repartir. Il en est encore qui falsifient quelques instans, & qui reviennent d'eux-mêmes à la justesse; on doit continuer à les galoper sans aucune aide violente; & comme ils pèchent par trop d'union, ils demandent à être étendus dans les commencemens, & à être ramenés ensuite & insensiblement à une allure soutenue & plus écourée. Nous en voyons dont l'action n'est telle qu'elle doit être qu'avant que nous les en voyons échappés, parce que, constitués par la falsification dans un défaut réel d'équilibre, ils ressentent dans la course une peine encore plus grande que dans la battue d'un galop ordinaire, & que la fatigue qu'ils éprouvent, les oblige à chercher dans la succession harmonique & naturelle de leurs mouvements, l'aïfance & la sûreté qui leur manquent: c'est ce que nous remarquons dans le plus grand nombre des chevaux qui galopent faux par le droit & aux passades; ils reprennent sans y être invités aussitôt qu'ils entrent sur la volte & qu'ils l'entament. Quelques-uns au contraire, & qui ne sont point confirmés, deviennent faux lorsqu'on les échappe. Plusieurs ne se réjettent sur le mauvais pied & ne se désunissent, que parce qu'ils jouissent d'une grande liberté. En un mot, il est une foule & une multitude de causes, d'effets, d'exceptions & de cas particuliers, que le véritable maître a seul le droit de discerner, & qui ne frappent point la plupart des hommes vains qui s'arrogent ce titre, parce qu'il en est peu qui aient une notion même légère des difficultés qu'il faut vaincre pour le mériter.

Dans l'impossibilité où nous sommes de nous abandonner à toutes les idées qui s'offrent à nous, nous simplifierons les objets, & nous nous contenterons de tracer ici en peu de mots des règles sûres & générales, 1°. pour maintenir le cheval dans la justesse de son allure, 2°. pour l'y rappeler.

Il est incontestable en premier lieu, que l'action de falsifier & de se désunir est toujours précédée dans l'animal d'un temps quelconque, qui en altère plus ou moins imperceptiblement la cadence, ou qui change en quelque manière & plus ou moins sensiblement la direction de son corps; sans ce temps quelconque, il seroit dans l'impuissance absolue & totale de fausser sa battue, & son allure seroit infailliblement & constamment fournie dans une même suite & un même ordre de mouvement. Or, ce principe étant certain & connu, pour-

rions-nous indiquer un moyen plus assuré de l'entretenir dans ce même ordre, que celui d'en prévenir l'interversion en saisissant subtilement ce même temps, à l'effet de le rompre par le secours des aides qui doivent en empêcher l'accomplissement?

En second lieu, si nous supposons, ensuite de l'omission de cet instant à saisir, la fausseté ou la désunion du cheval, & si nous considérons que l'irrégularité à réprimer en lui est toujours accompagnée, ainsi que nous l'avons observé, de quelque action relative à sa disposition, aux vices & aux qualités qui sont propres, il est indubitable que nous ne pourrions le remettre qu'autant que nous le solliciterons d'abord à une action contraire: ainsi se précipite-t-il sur les épaules, s'appuie-t-il? vous le rejetterez sur le derrière, & vous le releverez; mollit-il? vous l'animerez; ralentit-il sa mesure? vous la presserez; fuit-il? vous le retenez; se retient-il? vous le chasserez; se traverse-t-il? vous le replacerez sur la ligne droite; le tout pour assurer l'efficacité des aides qui le rectifieront, & qui, soit qu'elles doivent provenir de la main seule, ou de la main & des jambes ensemble, ne diffèrent ni par le temps, ni par l'ordre dans lequel elles doivent être données, de celles dont nous faisons usage lors du partir, car elles sont positivement les mêmes.

DU GALOP. (DUPATY)

S'il est essentiel de se rappeler souvent ce que nous avons dit sur les allures du cheval, & sur le ressort renfermé dans les jarrets, c'est ici sur-tout que toutes ces observations vont devenir utiles. Nul auteur n'a donné les moyens vrais & les plus simples pour ébranler un cheval au galop, quoique tous aient assez bien décrit cette allure, ainsi que ses variétés. Appliquons-nous à y suppléer.

Tout cheval qui galope prend un point d'appui principal sur une jambe de derrière, & s'il est uni, il enlève l'épaule opposée plus que sa voisine. Dans l'instant qu'il prend ce point d'appui, il marque une foulée plus forte qu'à l'ordinaire de cette jambe, qui tombe avec plus de vitesse, ainsi que celle de devant opposée. En sorte que le départ au galop est exécuté par les deux jambes qui se meuvent les dernières, lorsque le pas de galop est bien formé: assertion très-essentielle à savoir, si l'on veut saisir le temps juste du départ sur une jambe donnée.

Comme le pas de galop est véritablement un fait, il est nécessaire, vu l'élévation que prend toute la masse, que le ressort qui doit la pousser reçoive une compression forte, de laquelle il s'ensuive une détente plus violente; c'est ce qui fait précipiter la battue: & comme les jambes sont en l'air en raison croisée, si la gauche de derrière est enlevée pour retomber & faire appui à la masse, il en résulte que la droite de devant est aussi enlevée.

Ce principe étant certain, pour faire partir l'animal à volonté, soit à droite, soit à gauche, il s'agit d'accélérer la chute de la jambe qui doit faire appui, & d'animer son ressort; mais de manière que l'opération étant juste, nette & précise, le cheval ne puisse confondre pour quelle jambe est l'avertissement.

Pour y réussir, je dispose le cheval de façon qu'il ne puisse, quand il le voudroit, se tromper, ni résister à mes actions. Le cheval étant plié, & bien dans le droit, je marque un demi-arrêt de la main, par lequel il se grandit & se fixe sur les hanches; je tens la rêne de dehors qui retarde l'épaule de dehors & contient les hanches: par-là l'épaule de dedans marche mieux, & la jambe de cette épaule est prête à chevaler. Ensuite saisissant l'instant que la jambe gauche de derrière va tomber à terre, je laisse tomber mes deux jambes pour hâter la chute du pied gauche de derrière du cheval, & par conséquent celle du pied droit de devant, & le cheval part juste au galop. J'ai soin d'avoir la main légère, afin de diminuer la douleur du cheval & l'objet de sa résistance: mes deux jambes, moelleuses & assurées, l'accompagnent, & portent l'animal en avant.

On se souviendra que si la rêne de dehors n'a pas l'effet d'arrêter l'épaule de dehors, ou que le cheval force cette rêne pour prendre un grand pli, il partira faux, parce que cette épaule, par ce contre-temps, sort beaucoup & se déploie conséquemment la première; & que le cheval, en forçant cette rêne, laisse passer l'instant de la chute de la jambe gauche de derrière, pour ne partir qu'à la battue de la jambe droite de derrière. Pour corriger le cheval de ce défaut, je le pars les premières fois en élargissant les épaules d'un tiers de leur largeur avec la rêne de dehors, que je ne lâche point, & avec laquelle je lui résiste fortement s'il veut en éviter l'effet. Par-là, il viendra en peu de temps à partir juste.

Il arrive encore que le cheval manque, parce que la jambe de dedans de l'homme venant à toucher trop subitement ou trop fortement le flanc droit, la croupe se jette en dehors, & le côté de dedans redouble d'action, en sorte que le premier temps est encore perdu, & même employé à déranger la position. Il est donc à propos, en saisissant les temps, & en plaçant bien le cheval, de lui donner des aides qui ne le troublent point, & ne fassent que l'avertir d'obéir. Mais l'écolier peu sûr de son affaire, ou de ses opérations, devance souvent les instants, & n'est pas certain d'arriver avec eux. Le temps & la bonne position apprendront à sentir: parvenu à sentir, on opérera juste.

Telle est la meilleure manière de partir, soit au pas, soit au trot. Mais tous les chevaux ne s'y prêtent qu'à mesure que leurs épaules sont gagnées; & s'ils présentent des difficultés plutôt d'un côté que de l'autre, c'est que ce côté n'est pas assez assoupli. Il est bon de travailler égale-

ment, & de partir tantôt à droite, tantôt à gauche, mais toujours en gardant le pli.

Si cependant on a affaire à un animal brute & ignorant, on pourra, pour le faire partir juste, se contenter de bien l'unir au trot, & de saisir avec l'aide des deux jambes égales l'instant de la chute du pied qui doit porter la masse, en tenant le cheval droit & bien devant lui. Mais on ne doit point admettre la mauvaise pratique des maquignons qui plient à gauche & pincet de ce côté, pour laisser la jambe droite se développer & partir la première. C'est écraser un cheval & le ruiner, que de travailler ainsi.

Le cheval étant bien parti, ne doit être, ni trop rassemblé, ni trop allongé : trop rassemblé, il se fatiguerait, & n'avancerait pas ; trop allongé, le derrière ne chasserait pas assez le devant, & la jambe qui fait ressort ne serait pas dans la ligne d'innixion convenable pour mettre le cheval en force. Chaque individu a un degré de vitesse dans lequel il est maître de se soutenir. En-deçà ou au-delà, il est mal à son aise, & il déplaît à l'homme qui le monte. C'est à nous à sentir & à juger les desirs de la nature.

Il est d'un écuyer instruit de la marche de la nature, de ne pas galoper trop tôt un jeune cheval : ses efforts étant plus grands qu'à une allure moins enlevée, ses jarrets fatiguent plus ; & s'ils ne sont pas bien formés & bien forts, ils éprouveront quelque désordre dans leur organisation : & par-là on sera privé des mouvements vigoureux & précis qu'ils auroient eus, s'ils eussent été conservés. On évitera aussi de le galoper trop longtemps : outre la fatigue des jarrets, on exciterait une transpiration trop abondante, qui est dangereuse pour les jeunes chevaux ; elle appauvrit leur sang, diminue leurs forces digestives, & les fait tomber dans l'épuisement.

Lorsque le cheval, bien assoupli au trot, & bien exercé aux leçons précédentes, galopera bien sur le droit, il pourra alors exécuter ces mêmes leçons au galop. Mais, sans une grande modération, il ne les soutiendra pas : il faut donc savoir arrêter à propos, & ne travailler qu'avec précaution.

Du Changement de pied du galop au galop.

Si l'on vouloit faire reprendre à gauche un cheval qui galope à droite, avant que d'avoir changé sa disposition totale, il ferait de travers. Le premier soin sera donc de le déplier du côté droit, pour le remettre à gauche, en changeant les opérations : il est même plus facile dans les premiers temps de le tenir un instant sans pli. Alors on marque un demi-arrêt assez sensible, par lequel on retarde un instant sa marche ; puis on le part comme on a dit plus haut.

Quelquefois on le laisse trotter un ou deux pas pour le repartir ; mais ce n'est pas là le changement dont nous voulons parler, qui est celui qui se fait

sans arrêter, & du galop au galop.

Après avoir redressé le cheval en diminuant l'effet de la rêne de dedans, & augmenté l'effet de celle de dehors pour donner le pli, il se trouvera droit, soit que vous preniez le mur pour le point du changement, ou que vous ayez choisi tout autre endroit pour cela : le cheval étant toujours au galop, élargissez un peu l'épaule droite, supposé que vous changiez de droite à gauche, en la retardant un peu à l'instant de cette opération, mais imperceptiblement, de peur que la croupe ne vienne en dedans ; marquez un demi-arrêt très-foible, & en même temps fentez la jambe gauche dans l'instant que le pied droit de derrière du cheval tombera à terre. Par le demi-arrêt, vous le fixez sur ce pied, qui devient point d'appui principal ; & par l'aide de votre jambe gauche, vous accélérez la marche de la hanche droite qui avait été retardée dans le galop à droite : ainsi vous avez tout changé, & donné un nouvel ordre, en employant des moyens très-simples, mais, je l'avoue, très-difficiles.

Le mérite de cette opération, est que le cheval soit bien droit ; qu'il ne change qu'à la volonté du cavalier ; qu'il ne se précipite pas en arrivant, & qu'il reprenne étant plié comme il faut.

On peut faire reprendre, en sentant la rêne droite & la jambe droite : mais cela n'est pas si juste ; on excite un contre-temps dans l'animal. Cependant pour arriver au vrai travail, on est obligé de commencer par-là ; car le plus difficile est de retarder l'épaule qui étoit de dedans.

Le cheval en reprenant, commence son galop à gauche, par la chute du pied droit de derrière, & du pied gauche de devant ; ensuite que la battue des deux autres pieds est supprimée par le demi-arrêt, qui a fixé le cheval sur la jambe gauche de derrière dans l'instant que le jarret alloit se déployer.

Ce n'est qu'après s'être assuré de la facilité du cheval à prendre le galop à droite, comme à gauche, que l'on doit essayer de le faire reprendre. Si l'on donnoit cette leçon trop tôt, il se désuniroit aisément, & ne resteroit pas sur le même pied.

Du Changement de main de deux pistes au galop.

Les observations physiques, faites dans le courant de ces leçons, serviront à expliquer ce travail. Il s'agit simplement d'indiquer comment il s'exécute au galop.

Dans le changement de main, on distingue le moment de l'entamer, son milieu, & le temps de le fermer.

Pour entamer le changement de main, on marque un demi-arrêt, afin de fixer le cheval ; on détermine les épaules en dedans ; & avec les deux jambes, & sur-tout celle de dedans, on porte la machine animale en avant & de côté. Au milieu, on commence à redresser le cheval, & on continue le chemin. En arrivant au mur, on ferme le

changement, en faisant reprendre, comme il vient d'être dit, toujours bien en avant.

Le cheval doit être bien fini, pour exécuter avec justesse ce changement de main.

DU GALOP. (THIROUX)

Pour mettre dans tout leur jour les définitions inséparables de la matière qu'on va traiter, il faut assigner au volume du cheval une quantité quelconque, divisible en quatre parties, afin que chacune d'elles corresponde à la position de la masse placée sur chaque jambe. Si nous choisissons, pour ce poids fictif, le nombre 24, alors, le cheval étant égal à 24, chaque bipède équivaut à 12, & chaque jambe porte 6. Ainsi la jambe droite de devant, remplacée par le numéro 1, supporte 6; le numéro 2, qui tient la place de la jambe gauche de devant, soutient pareillement 6; le numéro 3, qui représente la jambe droite de derrière, étaye 6; enfin la jambe gauche de derrière, à laquelle le numéro 4 est substitué, se trouve chargée du même poids de 6. Ces conventions établies, avant que d'indiquer la méthode propre au galop, on croit premièrement devoir définir ce que c'est que l'allure appelée *galop*: secondement démontrer comment un cheval peut galoper: troisièmement prescrire les règles qui servent à distinguer le galop vrai d'avec le galop faux. Ensuite, après avoir enseigné la façon d'embarquer un cheval au galop, nous donnerons au cavalier la position relative à cette allure, & finirons par lui dévoiler les sensations qu'il éprouve, lorsqu'au lieu d'entamer le galop vrai, le cheval prend le galop faux.

Ce que c'est que le Galop.

A l'inspection du galop, l'écolier le plus novice, sans pouvoir rendre compte des moyens créateurs de cette allure, aperçoit cependant qu'elle est le résultat de plusieurs sauts consécutivement réitérés en avant. Quant à notre élève, qui n'a jamais si bien remarqué le jeu distinct de chaque bipède du cheval que pendant le galop, non-seulement les élans des jambes de devant, & les chassers de celles de derrière ne lui échappent pas, mais, plus instruit, il remonte jusqu'à la source de cette double combinaison. Sa première observation tombe sur l'avant-main qu'il voit s'élever à l'aide de l'arrière-main, & tirer sa force centrifuge de l'appui qu'il en reçoit. Il reconnoît ensuite que le bipède de devant, une fois lancé & remis à terre, ne peut recommencer la même opération sans le secours du bipède de derrière qui revient précipitamment sous le centre, afin de lui prêter un nouvel appui, en renouvelant sa percussion. D'où il conclut que, si la colonne de devant se reploie sur le centre, pour pomper, dans la colonne de derrière, cette puissance élastique, motrice du premier bond, qui la met en état d'en fournir un second & ainsi de suite, donc le galop exige un accord parfait entre

les deux bipèdes du cheval, puisqu'il faut absolument que le bipède de derrière se retrouve à point nommé sous le point central, pour soutenir & rechasser le bipède de devant, dont les élans ainsi répétés entretiennent la progression de cette allure.

Comment un cheval peut galoper.

Quelque superficielle qu'ait été l'attention d'un élève, durant l'analyse des deux premières allures, il doit néanmoins avoir retenu que, pour se mouvoir à celle du pas, qui est la plus lente, le cheval lève & pose transversalement ses quatre jambes les unes après les autres, en sorte qu'à cette démarche tardive, les 24 de sa masse sont constamment étayés par trois jambes alternatives, qui sont, tantôt une de devant & deux de derrière, tantôt deux de devant & une de derrière. Il n'a sûrement pas oublié davantage, qu'au moyen de ce que l'allure du trot dépend d'un degré d'action plus accéléré, le trotteur est obligé d'enlever à-la-fois deux jambes transversales, de manière que le même volume, qui, au pas, repose sur trois jambes, au trot, ne s'appuie plus que sur deux. En partant de ces deux combinaisons, différemment calculées dans le jeu transversal des quatre jambes, dont le cheval retranche toujours le support d'un à mesure qu'il augmente de vitesse, ne peut-on pas inférer que la troisième allure, désignée par le nom de galop, & reconnue pour le période du mouvement, force le cheval à détacher de terre trois jambes à-la-fois, & conséquemment à n'en laisser qu'une dessous les 24 de sa masse? C'est effectivement d'après ce procédé que le galop reçoit l'existence. Mais la nature, attentive à la conservation du cheval qu'elle met un instant en équilibre sur une seule jambe, comme s'il étoit un bipède, pour le dédommager des trois étaies dont elle le prive pendant les enlevés du galop, surveille la justesse qu'il doit observer dans la répartition de ses masses, & lui rappelle, qu'à cette allure rapide, il ne peut enfreindre la loi transversale qui lui est imposée, sans courir des dangers encore plus certains qu'aux deux précédentes. Examinons actuellement le cheval prêt à s'embarquer au galop, & gardons-nous de confondre la préparation de cette allure avec son effet.

J'ai dit plus haut que le galop étoit le résultat de plusieurs sauts consécutivement répétés en avant. J'ajoute ici que cette dernière façon de se mouvoir oblige le cheval à s'enlever sur une seule jambe, comme seroit un bipède. Or, cette jambe unique à laquelle il se fie ne peut être qu'une de celles de derrière, d'après le principe que toute action ne devient progressive qu'en vertu d'une puissance pulsative d'arrière en avant. En conséquence, fidèle observateur des lois transversales, le cheval, qui veut prendre le galop, choisit d'abord une jambe de devant sur laquelle il se penche, afin de lui faire supporter les 12 de son avant-main. Cette préparation amène naturellement la répartition inverse

inverse des 12 de l'arrière-main, qui passent aussitôt sur la jambe de derrière opposée, ainsi qu'il est aisé de s'en appercevoir au jeu du bipède de derrière; car, lorsque l'ondulation de cette colonne met en marche les jambes qu'elle dirige, non-seulement on voit en des jambes de derrière annoncer sa légèreté, en s'avançant sous le centre plus que l'autre, mais cette jambe allégée se trouve encore être la transversale de celle primitivement déchargée des 12 de l'avant-main. Voilà l'instant où, la préparation du galop absolument terminée, l'action commence; instant que le cheval saisit pour enlever brusquement son avant-main sur le centre, qui lui-même s'assoit sur l'arrière-main. Dans cet état, des deux jambes de derrière, certainement la plus avancée sous le centre doit rester chargée de la totalité de la masse, puisque le cheval, devenu bipède au moyen de son enlever, ne peut, ainsi que nous, se lancer en avant qu'à l'aide de la jambe qu'il a plus près de lui. Aussi, lorsqu'après avoir repley le centre de devant sur le point central, afin de se débarrasser du poids qui nuirait à son premier élan, le cheval fait repasser les 12 de l'arrière-main sur la jambe de derrière qui s'est obliquement diligentée, la position de cette jambe, prise sous le centre, la met en force pour supporter les 24 de la masse, pendant que les trois autres jambes s'élèvent plus ou moins. On dit plus ou moins, parce qu'en supposant que le cheval commence par alléger la jambe 1 aux dépens de la jambe 2, infailliblement la jambe 4, légère à son tour des 6 qui lui sont affectés, s'avance sous le centre plus que la jambe 3 chargée seule des 12 de l'arrière-main. D'après cette préparation, lorsque le cheval enlève, pour la première fois, le bipède de devant, toute la charge de l'avant-main passe bien à travers le centre, & vient sur la jambe 4, mais la jambe 2, à peine délivrée du poids qui la surchargeoit, ne recouvre la faculté de partir qu'à la suite de la jambe 1, qu'on voit s'élever au-dessus d'elle, & conséquemment à son premier degré de légèreté, & conséquemment au support de sa transversale la jambe 4. Le bipède de devant & le centre une fois appuyés sur la jambe 4, le cheval, qui n'a plus le choix d'en faire jouer d'autre que la jambe 3, puisqu'elle est transversale de la jambe 2 élevée la seconde, achève de fixer à terre cette jambe 4, déjà chargée des 12 de l'avant-main, en faisant repasser les 12 de l'arrière-main de la jambe 3 sur la même jambe 4. Suspendons le cheval à son premier élan, & nous pourrions compter les trois jambes qui sont en l'air par gradation: sçavoir, la jambe 1 partie la première & très-élevée; la jambe 2 qui l'a suivie de près, & un peu au-dessous; & la jambe 3 presque à fleur de terre. On apprécie le temps que le cheval reste en équilibre sur la seule jambe 4, si on observe que la jambe 3, ébranlée la première dans le saut que fait le bipède de derrière, ne perd terre qu'au moment où le bipède de devant est à la veille d'y

Equitation, Escrime & Danse.

redescendre, parce qu'alors le cheval, dressé sur la jambe 4, repousse à travers le centre les 24 de la masse, qu'il renvoie transversalement, de l'arrière à l'avant main, sur la jambe 1. Remettons actuellement le cheval en action, & suivons l'effet du galop avec autant de scrupule que nous venons d'en analyser la cause. Le ressort de la jambe 4 (je continue la même supposition dans le jeu des jambes du cheval) n'est pas plutôt détendu, que le cheval rabat le bipède de devant, sans déranger l'ordre transversal qui préside à son enlever. C'est ainsi que, d'après le dardement de la jambe 4, la jambe 1, partie la première, commence à toucher terre où la jambe 2 revient aussitôt. Comme ces deux jambes de devant gardent, dans leur retour sur la piste, le rang qu'elles avoient en la quittant, la jambe 1, plus exhaussée, se pose au-dessus de la jambe 2, afin de recevoir, à son tour, les 24 de la masse, lorsqu'enfin, pour quitter terre, la jambe 4 les lance horizontalement à travers le centre. A l'égard de la jambe 3, enlevée à la suite de la jambe 2, elle reprend près du cheval, en même temps que cette jambe 2 sa transversale, le poste qui leur convient à toutes deux, afin de se charger, seulement en passant, des 12 de leurs bipèdes, pendant la préparation du second temps de galop. Alors le cheval achève le premier pas du galop, en précipitant l'ondulation de sa colonne de derrière, dont le bipède imite parfaitement la position inégale de celui de devant; c'est-à-dire que la jambe 4, pour figurer avec sa transversale la jambe 1, avance autant sous le centre que celle-ci se place au-delà, en sorte que la même jambe de derrière, qui concomme le premier temps du galop, se trouve prête à fournir le nouvel appui du second.

Après avoir démontré que le branle du galop se perpétue par la vibration des 24 de la masse, qui portent à-plomb, pendant l'enlever du bipède de devant, sur une jambe de derrière que le cheval range exprès, afin de soutenir le centre, & qui sont reportés en entier, pendant le chasser du bipède de derrière, sur la jambe de devant opposée que le cheval avance à dessein de recevoir ce même centre, on va prouver combien cette allure, quoique naturelle au cheval, devient dangereuse, toutes les fois que, dans sa préparation, le cheval rebelle aux ordres de la nature, ou victime des circonstances, dispose à cet usage deux jambes parallèles, au lieu d'employer deux jambes transversales.

Règles qui servent à distinguer le galop vrai d'avec le galop faux. (V. ALLURE).

Il est à présumer, qu'éclairé par les différentes combinaisons du pas, du trot, & du saut entre les piliers, l'élève ne doit plus hésiter à croire que la moindre irrégularité dans la distribution des masses, qui déranger le jeu transversal des quatre jambes, peut avoir, au galop, les plus funestes con-

séquences. Au surplus, la conviction devient complète, lorsqu'on parcourt la décomposition des allures précédentes, où le cheval, d'après ce principe, a toujours soin de répartir la portion dont il soulage les jambes qu'il veut mettre en mouvement, sur celles qu'il destine à servir de point d'appui. Ainsi le cheval, au pas, est alternativement porté par trois jambes, qui ballotent entre elles les 24 de sa masse, tandis que la quatrième, exempte des 6 qui lui sont affectées, entretient l'allure entamée. Ainsi le cheval, au trot, s'enlève sur deux jambes transversales, qui, dès ce moment, partagent entre elles les mêmes 24, afin que le trotteur détache aisément les deux autres jambes, affranchies des 6 personnels à chacune d'elles, & les décoche aussitôt proportionnellement à l'étendue de cette allure. Ainsi le sauteur entre les piliers commence par alléger le bipède de devant, qu'il a dessein d'élever à la fois, en faisant supporter à l'arrière-main les 12 de la colonne de devant, & lorsqu'il desire lancer le bipède de derrière, non-seulement il rapporte les 12 de la colonne de devant sur l'avant-main, mais il y ajoute encore ceux de la colonne de derrière. A la faveur d'une remarque aussi importante, on découvre dans l'ensemble de ces diverses répartitions, que si la nature intime au cheval l'ordre exprès de rendre légères les jambes qu'il doit faire jouer, elle lui commande en outre de composer du total de sa masse une ligne de force qui lui tienne lieu d'un contre-poids. L'utilité de cette ligne, dont la gravité fait la puissance, se manifeste toutes les fois que, traversant diagonalement le point central, sa correspondance transversale entretient l'aplomb des autres parties du corps, que le cheval peut alors faire agir avec toute sécurité. Quelqu'allure qu'on veuille consulter, il n'en est point qui fournisse, à cet égard, de preuve moins équivoque que celle du pas, puisque, malgré le plan équilatéral des 24 de la masse, on peut cependant toujours appercevoir leur propension diagonale. En effet, comme le cheval qui marche, lève successivement une jambe de devant & celle de derrière opposée, il est un moment où ces deux jambes transversales, sans être tout-à-fait en l'air, ne sont pourtant pas absolument à terre, & ce moment existe, lorsque la jambe de devant fraule la piste, parce qu'elle y revient, pendant qu'au contraire la jambe de derrière l'esleure, parce qu'elle l'abandonne. Or, tant que ce léger intervalle subsiste, les 24 de la masse reposent évidemment sur les deux autres jambes transversales. Afin de dissiper jusqu'à l'ombre du doute, on croit devoir reprendre au moins les premières opérations du cheval qui cherche à s'ébranler au pas. Si nous continuons à prêter au cheval l'intention d'entamer par la jambe 1, après avoir entièrement fait passer les 12 de la colonne de devant sur la jambe 2, le cheval, dont le bipède de devant incline en conséquence à gauche, lève à la vérité la jambe 1, qu'il vient d'alléger,

avant que de toucher à l'arrangement des 12 de l'arrière-main; mais aussi n'a-t-il pas encore totalement remis cette même jambe 1 à terre, qu'avec l'intention de lui faire succéder la jambe 4, les 12 de la colonne de derrière, déjà répartis sur la jambe 3, font pencher le bipède de derrière à droite. Comment alors ne pas reconnoître la ligne de force qui coupe diagonalement le centre, pour atteindre, d'un côté, la jambe 2 que la jambe 1 vient retrouver, & de l'autre, la jambe 3 que la jambe 4 s'apprete à quitter?

Si la ligne de force, admise au nombre des vérités qui sont la base des principes de l'équitation, présente le germe des divers mouvements du cheval, ce n'est qu'en vertu de sa correspondance transversale qu'elle peut acquérir le degré de confiance, d'où naît la sécurité du cavalier. En vain l'ignorance cherche-t-elle à couvrir de fleurs les accidents inséparables de toute direction parallèle, l'élève, en garde contre leurs effets pernicieux, loin de se laisser éblouir par les titres imposants dont elle décore les allures défectueuses qui en émanent, fait les apprécier à leur juste valeur. Pour lui l'amble, malgré le faste qui l'entoure, n'est que le trot faux, puisque la ligne de force, indispensablement étayée par une jambe de devant & celle de derrière du même côté, au lieu de contrebalancer les efforts de chaque bipède, n'agit que pour hâter la chute de l'ambulant, obligé d'enlever ensemble les deux autres jambes parallèles. L'amble une fois démasqué, de quelles considérations peuvent être ses dérivés, tels que l'entre-pas, beaucoup mieux nommé le traquenard, engendré de l'amble & du pas: l'aubin que produisent l'amble & le galop, & tant d'autres d'autant plus perfides qu'ils doivent leur existence moins à la volonté qu'à la foiblesse du cheval? Mais c'est trop nous appesantir sur des combinaisons tellement décousues qu'elles n'ont pas même été jugées dignes du nom d'allures; il faut promptement retourner à celle du galop, & démontrer les hasards périlleux que fait courir la position du cheval qui l'entame à faux.

Dans la section précédente, où on esquisse le cheval qui se prépare à prendre le galop, on distingue, premièrement, l'avant-main penché sur la jambe 2, & l'arrière-main incliné sur la jambe 3, conséquemment le centre obliquement traversé, de gauche à droite, par la ligne de force qu'on vient de rendre palpable, & chaque bipède réciproquement contre-balancé l'un par l'autre. On est ensuite frappé de la précaution du cheval qui, pour entamer son premier élan, ramène sur le centre les 12 de la colonne de devant qu'il asseoit en entier sur le bipède de derrière. Enfin, d'après cette dernière répartition, on voit les deux jambes de devant se détacher de terre presque à la fois, vu que la jambe 2, qui se ressent encore d'avoir supporté les 12 de l'avant-main, pendant la première distribution des masses, ne peut que suivre la jambe

1, dont la supériorité confère au bipède de devant, quoiqu'en l'air, la même inclination à gauche qu'il avoit étant à terre. Pour achever l'ébauche du galop, il suffit de rappeler qu'aussitôt l'enlever des jambes 1 & 2, le cheval, dressé sur la jambe 4 afin de repousser horizontalement à travers le centre les 24 de la masse sur la jambe 1, met en jeu la jambe 3, en sorte que les deux éminences opposées de l'épaule droite qui prime la gauche, & de la hanche gauche plus élevée que la droite, forment une espèce de lit diagonal, dans lequel la ligne de force coule, tantôt de la jambe 1 à la jambe 4, & tantôt de la jambe 4 à la jambe 1. Mais, lorsque la répartition de l'arrière-main ne quadre plus avec celle de l'avant-main, & qu'à la place du point d'appui de la jambe 4 transversale de la jambe 1, c'est sa parallèle la jambe 3 qui, libre à contre-sens des 12 de la colonne de derrière, arrive la première sous le centre pour y attendre le poids de la colonne de devant, joint au retour du volume de la colonne de derrière, aussitôt l'allure devient fautive, parce que le cheval, sans cesse entraîné par le débordement de la ligne de force parallèlement épanchée sur les jambes 1 & 3, est évidemment en danger de s'abattre à droite, faute d'avoir, à gauche, une puissance transversale qui lui facilite les moyens de se retenir au moment où l'une de ses bases vient à lui manquer.

L'élève, vivement affecté des malheurs que l'amble mène à sa suite, doit envisager avec encore plus d'effroi ceux qui accompagnent le galop faux. En effet, si on considère, qu'au moyen de son dandinement, l'ambleur se réserve toujours l'usage de deux jambes parallèles, il reste au moins l'espoir, pourvu toutefois qu'il chemine sur un terrain bien égal, que la précipitation avec laquelle il berce les 24 de sa masse, peut aider à la conservation d'une démarche aussi périlleuse. Il n'en est pas ainsi du galop pris à faux. Je regarde chaque pas qui s'achève comme un vrai miracle, puisque non-seulement, ainsi qu'à l'amble, la direction parallèle de la ligne de force détruit jusqu'à l'apparence d'aucun contre-poids, mais qu'en outre, après l'enlever du bipède de devant, le cheval, qui ne peut exécuter le saut de celui de derrière, qu'en restant en équilibre sur une seule jambe de derrière, est obligé de se confier à celle que les 24 de sa masse fatiguent en raison de leur chute directe; car il est reconnu qu'un volume quelconque, directement lancé, double en vitesse & en puissance la même quantité qui n'arrive au but que par le tracer d'une diagonale.

Pour nous résumer : au galop vrai, le cheval doit prendre son point d'appui sur la jambe de derrière opposée de celle de devant qu'il veut enlever la première, afin que pendant l'élan du bipède de devant & le saut du bipède de derrière, cette jambe de derrière, chargée des 24 de la masse, reste forcément la dernière à terre : sinon l'allure est fautive, puisqu'alors la jambe de derrière que le cheval ne dé-

tache la quatrième, que parce qu'elle supporte mal-à-propos la totalité de sa masse, se trouve la parallèle de celle de devant, qui revient la première à terre pour attendre le retour du même volume. La différence entre ces deux espèces de galop provient uniquement de la répartition des 12 de chaque bipède, que le cheval à faux, balance dans sa préparation, sur les jambes de devant & de derrière du même côté, de façon que les 24 de la masse offrent une ligne parallèle; tandis qu'au galop vrai, la même quantité, portée par une jambe de devant & celle de derrière opposée, présente la ligne de force diagonalement appuyée sur deux jambes transversales. Ainsi, lorsque la jambe 4 avance la première sous le centre, il faut, de toute nécessité, que les 12 de l'avant-main viennent de la jambe 2, pour que la jambe 1, première allégée, après avoir entamé l'allure, soit immédiatement suivie, & dans son départ, & dans son retour, par les jambes 2 & 3, conséquemment à l'ordre qui doit régner entre quatre êtres qui se meuvent transversalement. Mais, si la jambe 3 précède la jambe 4, & s'empare des 12 de l'avant-main, que la jambe 2 rejette sur le centre, aussitôt le jeu des jambes 1 & 2, on a le chagrin de voir la jambe 4 venir inconsidérément troubler l'ordre transversal, pour y substituer le jeu parallèle qui rend le galop faux.

Comment on met un Cheval au Galop.

Il est incontestable que la nature, en donnant au cheval la faculté de prendre le galop, lui laisse le choix des jambes qu'il destine à cet usage, sous la seule condition que la jambe de devant, qu'il élève la première, doit être la transversale de celle de derrière, dont il fait son point d'appui. Ainsi, l'allure est parfaitement égale, soit que le cheval entame par la jambe 1, & qu'il s'élance à l'aide de la jambe 4, ou que ce soit la jambe 2 qu'il enlève d'abord, pourvu qu'il emploie le ressort de la jambe 3, puisque, dans l'une & l'autre circonstance, la plus légère des deux jambes de devant, & la moins chargée des deux jambes de derrière sont toujours transversales, & pendant la préparation, & pendant l'action. Mais toutes les fois que cette allure s'exécute sur un terrain dont la circonscription oblige le cheval à tourner souvent du même côté, tel que la carrière d'un manège, il est alors de son intérêt d'abjurer le libre arbitre, pour se soumettre avec résignation aux règles dictées par l'art. Ceux qui consulteront, à cet égard, le code de l'équitation, liront l'injonction formelle d'embarquer un cheval au galop par la jambe de devant du dedans, afin, dit la loi, que la jambe de derrière du dehors, plus avancée sous le centre que sa voisine, se trouve placée, & pour recevoir avec sûreté les 24 de la masse à chaque enlever du bipède de devant, & pour les repousser avec avantage à chaque saut du bipède de derrière. En effet, au moyen de ce que la succession rapide des coins donne une ma-

diocre propension sur le dedans à celui qui parcourt l'enclos d'un manège, toutes les fois qu'il s'agit de prendre un coin, si le point d'appui n'est pas exactement pris sur la jambe de derrière du dehors, le galopeur est privé de la seule jambe qui puisse valablement lui servir d'étaie. Veut-on en acquérir une preuve irrésistible? Il faut se représenter un cheval au galop, qui, dirigé de gauche à droite, par la jambe 2, & saute sur la jambe 3, & le prendre lorsque la sortie d'un coin ouvert à gauche, le force de tourner à droite. L'élève se rappelle, sans doute, que, dans le saut du bipède de derrière, la plus légère des deux jambes de ce bipède suit toujours de très-près l'élan de celui de devant. En conséquence, dans la supposition présente, les 12 de l'avant-main, après avoir reflué sur le centre, & s'être confondus sur la jambe 3 avec ceux de l'arrière-main, reviennent précipitamment, pendant l'enlever, du dehors sur le dedans, précisément au moment où, par la combinaison même du galop, aucune des trois autres jambes ne peut rester à terre pour soulager la jambe de derrière du dedans, autrement la jambe 3, puisqu'aussi-tôt l'enlever successif des jambes 2 & 1, c'est la jambe 4 qui part à son tour, suivant l'ordre transversal ci-dessus établi: en sorte donc que, dans cette occurrence, le galop le plus juste, vu la répartition des masses, & le jeu transversal des quatre jambes, devenu faux relativement au local sur lequel il a lieu, expose dès-lors aux mêmes dangers que celui démontré faux par essence. Voilà pourquoi, lorsqu'on suit la piste de gauche à droite, c'est la jambe 4 qui doit donner le point d'appui, pendant que la jambe 1 entame l'action: (combinaison caractéristique du galop à droite) comme, en revenant de droite à gauche, il faut que le cheval se dresse sur la jambe 3, & que la jambe 2 commence à quitter terre. (combinaison constitutive du galop à gauche), quoiqu'au manège celui qui viole cette règle soit menacé d'une chute qui peut avoir des suites aussi funestes que celles conséquentes du galop faux, cependant, eu égard à la justesse de l'allure, dont la fausseté dérive seulement de la direction qu'on fait suivre au cheval, on a coutume d'avertir de cette méprise par la périphrase, *voire cheval n'y est pas*. C'est comme si on disoit aux élèves, les répartitions sont exactement calculées, mais leur total ne quadre pas avec le plan que vous tracez, parce qu'à la sortie de chaque coin, vos chevaux, en équilibre sur la seule jambe de derrière du dedans, courent risque de se coucher de ce côté, comme feroit une planche subitement abandonnée. Qu'il s'en faut que l'équitation garde autant de ménagement avec le galop vicieux par sa combinaison intrinsèque! L'épithète, *faux*, qui l'accompagne crûment, n'annonce que trop combien il est périlleux de s'y livrer, quelle que soit la piste qu'on ait intention de suivre.

Après avoir analysé le galop; après avoir dit que le cheval galopant; après avoir indiqué le

point qui sépare le galop vrai d'avec le galop faux; enfin, après avoir justifié l'importante préférence que l'équitation accorde à la jambe de derrière du dehors, il devient tout aussi facile d'expliquer, qu'aisé d'entendre la méthode particulière à cette allure, sur-tout quand le zèle donne ce coup-d'œil avide qui dévore jusqu'aux moindres attitudes du cheval dont les mouvements sont le résultat d'une volonté librement déterminée. Par exemple, quel est l'élève imbu des sections précédentes, pour qui l'aspect du cheval ardent, impatient de rester dans l'inaction, ne soit un précis animé du paragraphe où on décrit comment un cheval peut galoper, & par conséquent un acheminement à l'art de l'embarquer au galop? On ne sauroit effectivement rencontrer deux combinaisons plus semblables, quoique dirigées par une intention différente. Comme notre élève a déjà parcouru la position du cheval prêt à s'élancer au galop, nous allons nous contenter de rapporter ici la façon dont se campe celui qui, pour exprimer son dépit, grâte, avec un de ses pieds de devant, la place sur laquelle on le contraint de rester. La première opération du cheval est de ramener la colonne des vertèbres de derrière au centre, ainsi qu'on en peut juger, & par le poste avancé qu'occupent les jambes 3 & 4 absolument coulées sous son ventre, & par l'arc que forment les jarrets ployés, & par la tournure cambrée que prennent les hanches. Dans cet état, le cheval exactement rassemblé, puisque la puissance qui le retient nécessite le reflux de la colonne de devant sur le centre, regarde la jambe de devant qu'il a dessein de mettre en mouvement. Ce port de tête, ainsi qu'on le fait, produit constamment l'effet d'alléger la jambe regardée. Aussi, à peine le cheval est-il ployé, que le bomber de l'épaule contraire au pli annonce assez l'effort qu'elle fait pour supporter les 12 de l'avant-main, qui suivent la pente du bipède de devant. Mais, pendant qu'on s'occupe de la nouvelle combinaison de ce bipède, il faut bien prendre garde de laisser échapper le changement qui arrive dans la répartition des 12 de celui de derrière, afin de s'assurer que le cheval, en bombant une de ses épaules, porte réellement la croupe de l'autre côté. Car, si la vérification répond à l'attente, on a droit d'en inférer qu'au même instant où l'épaule bombe, parce qu'elle se charge des 12 de la colonne de devant, ceux de la colonne de derrière passent réellement sur la hanche opposée, puisqu'en rangeant sa croupe, le cheval fait également bomber la hanche sur laquelle il penche son bipède de derrière. L'élève doit trouver ce dilemme d'autant plus conséquent, qu'il voit distinctement, au moyen de la pente contrastée de l'avant & de l'arrière-main, le centre du cheval diagonalement traversé par la ligne de force qui serpente entre deux éminences obliques d'une épaule & d'une hanche transversale. C'est alors que le cheval, dans la stricte préparation de celui qui veut prendre le galop, détache la jambe qu'il re-

garde ; pour en frapper précipitamment la terre qu'il paroît dédaigner.

Celui qui fait une étude aussi sérieuse du principe des mouvements du cheval, trouve bientôt, dans leur comparaison, cette chaîne non interrompue qui lie la première allure avec la dernière, & tire tant d'avantages de ce parallèle victorieux pour créer arbitrairement les diverses évolutions qui en émanent, que le cheval, loin de tenter la moindre résistance, croit les exécuter de sa propre volonté. Ainsi, nulle ambiguïté n'arrête un élève parvenu à ce degré de raisonnement, & qui, d'ailleurs, confirmé dans les leçons du tourner, distingue la rêne du dedans d'avec celle du dehors ; fait apprécier leurs puissances séparées, ou réunies ; calculer leurs effets ; enfin les employer avec connoissance de cause. Ses juges veulent ils d'abord éprouver sa théorie du galop ; il satisfait à leurs questions, en leur répondant, qu'après avoir rassemblé le cheval qu'on destine à cette allure, il faut employer les temps de main préparatoires au tourner, afin de commencer à lui donner le pli ; ensuite qu'en opérant, comme pour entrer dans les coins, les épaules balancées d'un côté sont nécessairement saillir la croupe de l'autre : finalement que, du concours de la main retenue & de la pression des jambes égales, résultent & l'enlever du bipède de devant, & le chasser de celui de derrière ; chasser que le cheval est forcé de réitérer, lorsque le cavalier a l'attention de rendre la main, sans altérer la valeur de ses jambes, qu'il doit au contraire entretenir au même degré de pression. Les examinateurs desirent-ils ensuite être les témoins de son exécution ; voici quelle est la suite de ses opérations relatives au canévas d'une leçon de manège.

Pendant que notre élève va trouver le cheval qui l'attend à la porte de la levée, on croit devoir profiter de cet intervalle pour lui rappeler que chaque reprise, qui s'ouvre de gauche à droite, demande que cette dernière leçon s'entame par le galop à droite : en conséquence, qu'il ne peut espérer de déterminer son cheval à partir de la jambe 1 plutôt que de la jambe 2, s'il n'a la précaution de faire au moins une longueur de manège au pas. Premièrement, afin de pouvoir suffisamment rassembler son cheval, & lui donner le pli sur le dedans ; en second lieu pour avoir la facilité d'écouter attentivement les pieds qui se posent à terre, & les distinguer d'avec ceux qui sont en l'air, non pas dans l'intention de saisir, presque à la volée, le port à terre de la jambe de devant du dedans, & conséquemment d'enlever furtivement le cheval sur celle de derrière du dehors, mais bien avec le dessein formé de sentir si le cheval, en restant plus longtemps sur les jambes de devant du dehors & de derrière du dedans que sur les deux autres transversales, suit ponctuellement les temps de main créateurs de la préparation du galop ; sorte que la justesse de cette allure soit moins l'effet d'un départ hasardeux, que le produit satisfaisant d'un cal-

cul exact. L'élève, arrêté par cette nouveauté, ne conçoit pas trop comment, hissé dessus le cheval, il est possible d'appeller juste, les jambes sur lesquelles il porte, ou celles qu'il enlève. Mais il faut se hâter de le tirer d'inquiétude, en lui donnant une recette infallible qui l'empêche de confondre l'enlever des pieds du cheval avec leur placement à terre. Sans voir le canon de la jambe, cependant, au léger balancement que fait éprouver la rotation de chaque épaule mise en mouvement, on juge aisément quelle est la jambe de devant qui se détache de terre, ou celle qui revient sur la piste. Or, chaque fois que le cheval s'appuie sur la jambe de devant du dedans, le cavalier doit compter intérieurement une & deux, lorsque c'est le tour de celle du dehors. A l'égard des jambes de derrière, on les passe sous silence, attendu que, la combinaison de l'avant-main emportant de droit celle de l'arrière-main, il est constant que la jambe 4 suit l'action de la jambe 1, comme la jambe 3 succède toujours à la jambe 2. Ainsi, règle générale, la répartition des masses de l'avant-main mérite seule de fixer l'attention du cavalier, puisqu'il a la certitude que la puissance de ses jambes égales suffit, & pour ramener au centre l'ondulation rétrogradée de la colonne de derrière, & pour faire jouer les bases de l'arrière-main, qui lui sont subordonnées, conformément à la combinaison de la colonne de devant.

Position à prendre au galop.

Après avoir indiqué tous les écueils qui peuvent faire échouer le cheval au galop, il ne reste plus qu'à donner la position convenable à la rapidité de cette allure. Le galop, quoique beaucoup plus vite que le trot, cause cependant une secousse moins dure à supporter. D'un autre côté, lorsqu'on fait attention au jeu des deux bipèdes, on aperçoit, dans la succession des enlevés & des chassés du galoporteur, un air de ressemblance avec la vibration du sauteur entre les piliers. En rapprochant ces deux idées, ne peut-on pas en induire que la position à prendre au galop doit tenir le milieu entre celle analogue au trot, & celle récemment prise sur le sauteur ? En conséquence, l'élève doit se placer avec autant de soin que lorsqu'il étudioit cette dernière leçon ; mais il peut, en même-temps, profiter de la souplesse du galop pour mettre, dans l'ensemble de sa position, le liant & la grace dont elle est susceptible. De-là, le haut du corps en arrière devient libre & aisé : loin d'employer la moindre contraction, afin de fixer sur la selle le milieu du corps, les trois points d'appui triangulaires du haut des deux cuisses & du croupion doivent leur immobilité plutôt à l'aplomb du haut qu'à l'extension du bas du corps. C'est alors que les pressions savamment réitérées des jambes du cavalier, compagnes inséparables de l'arrière-main du cheval, entretiennent, sans effort, les chassés qui closent, renouvellent chaque temps du galop.

Le Galop à droite.

L'élève n'est pas plutôt à cheval qu'il met à profit les dernières instructions qu'il vient de recevoir, il débute, dans la carrière par l'allure du pas. Lorsqu'il sent son cheval exactement rassemblé, & qu'au moyen de la règle ci-dessus, il s'est assuré que la jambe 2 est sur le point d'arriver à terre, il arrondit la main, jusqu'à ce que la tension de la seule rêne du dedans apporte la tête du cheval à droite, & lui fasse regarder la jambe 1. Ensuite, sans aplatisir la main, il la porte sur le dehors. L'égalité, que l'arrondissement de la main avoit fait disparaître, se rétablit à l'instant dans la valeur des deux rênes. La tension continuée de celle du dedans presse l'épaule droite qu'elle pousse sur le dehors, pendant que la rêne du dehors, remise dans tous ses droits, travaille à chasser la hanche gauche sur le dedans. A la disposition du bipède de devant, ainsi balancé de droite à gauche, succède la répartition des 12 de l'avant-main entraînés sur la jambe 2, ce qui, non-seulement met le cheval en pleine possession de sa jambe 1, mais même le contraint de la placer au-dessus de sa jambe 2. De plus, le renversement d'épaules, qui résulte du second temps de la main portée sur le dehors, ébauche la sortie de la croupe sur le dedans, en sorte que la puissance de la rêne gauche, croissant à mesure que l'élève retient sa main toute arrondie sur le dehors, achève de pousser le bipède de derrière, que le cheval balance de gauche à droite. Alors les 12 de l'arrière-main passent sur la jambe 3, & nécessitent le port de la jambe 4 qui s'avance toujours sous le centre, en devantant la jambe 3. Aussi-tôt que les deux temps consécutifs de la main arrondie, puis portée sur le dehors, ont obtenu, avec le pli, le contraste de l'avant-main appuyé sur la jambe 2, tandis que l'arrière-main est étayée par la jambe 3, l'élève ramène à lui la main dans la position où elle se trouve, & du même-temps, il augmente la pression de ses jambes égales, afin d'exiger le premier enlever du cheval. La main & les jambes du cavalier ont à peine disposé les deux colonnes vertébrales comme on vient de les esquisser, que le cheval, régulièrement préparé, se livre gaiement à l'action du galop. Les 12 de la colonne de devant, que la retenue de la main fait couler le long des rênes dirigées de gauche à droite, abandonnent la jambe 2 pour refluer sur le centre. Au même instant les 12 de la colonne de derrière, précédemment répartis sur la jambe 3, repassent sur la jambe 4, que la pression des jambes égales du cavalier retient diagonalement avancée sous le centre, afin de lui faire supporter les 24 de la masse pendant l'enlever successif des jambes 1, 2 & 3. L'obéissance du cheval avertit l'élève qu'il est temps de rendre la main, ce qu'il exécute à la minute, en observant de laisser subsister son arrondissement, dans la crainte que le cheval déployé ne brouille la combinaison de sa colonne de devant; mais il

n'oublie pas que la pression de ses jambes égales doit constamment entretenir l'arrière-main sous le centre. D'après la descente de main, le cheval, dressé sur la jambe 4, rabat le bipède de devant dont la jambe 1, partie la première, & qui se trouve aussi la plus élevée, embrasse l'étendue du terrain proportionnée à la vitesse du galop. Au moment où les jambes 1, 2 & 3 reviennent à terre, on voit les 24 de la masse dardés par la jambe 4, fuir la pression réitérée des jambes égales du cavalier, & repasser brusquement à travers le centre pour forcer la jambe 1 à leur donner, pendant le chasser, le même appui que leur fournissoit la jambe 4 pendant l'enlever. Alors la jambe 4, autant allégée qu'elle étoit chargée, consume le premier pas du galop. L'élève n'est point inquiet de la position que les deux jambes de derrière du cheval reprennent sous le centre. A l'assurance que la jambe 4 chargée de toute la masse, ne peut se détacher qu'à la suite de la jambe 3, il joint la certitude physique, d'après le calcul inmanquable de l'effet des rênes, que le cheval, quoiqu'obligé d'apporter vivement cette jambe 3 sous le centre, puisqu'elle partage la totalité de la masse avec sa transversale, la jambe 2 pendant la préparation du second temps de galop, l'a fait cependant toujours précéder par la jambe 4, qui, remise en force par cette position, redonne au bipède de devant le nouvel appui fauteur du second élan, & ainsi de suite.

Actuellement que l'élève parcourt rapidement & sûrement l'enclos du manège, il faut récapituler avec attention les différents produits des rênes qui viennent de créer le galop à droite. Premièrement tous les temps de la main dénoient le plan médité de porter les 12 de la colonne de devant de droite à gauche, & de pousser ceux de la colonne de derrière de gauche à droite. Lorsqu'on fait ensuite la preuve de cette double opération, on trouve, qu'au galop à droite, les 24 de la masse reviennent sur la jambe 4 pendant les enlevers du bipède de devant & le faut de celui de derrière, comme ils sont reportés sur la jambe 1 pendant les chassers du bipède de derrière & la retombée de celui de devant: combinaisons qui forcent le cheval à mettre en action la jambe 1 avant la jambe 2, & à détacher la jambe 3 avant la jambe 4, d'où on peut conclure que les fausses positions de la main, ou la négligence des jambes du cavalier sont les seules causes des erreurs du cheval. En effet, si l'arrondissement de la main donne & conserve le pli sur le dedans; si la direction des rênes, d'abord tendues du dedans sur le dehors, ensuite ramenées du dehors à leur vraie place, contient l'épaule droite au-dessus de la gauche, & la hanche gauche primant la droite; surtout si la pression motivée des jambes égales accompagne ces diverses combinaisons, le cheval perd jusqu'à la possibilité de chercher, dans le plus léger retardement, l'occasion de substituer le trop redoutable point d'appui parallèle de la jambe 3 à celui transversal de la jambe 4, en conpinnant de faire

rouler les 24 de sa masse entre les deux éminences d'une épaule & d'une hanche opposée.

Prendre un coin au galop à droite.

Dans le détail qu'on a ci-devant donné d'une leçon de manège, on trouve la méthode particulière à la prise des coins qui se présentent à gauche. Ce sont les mêmes temps de main qui s'emploient avec succès, pour cette évolution, pendant le galop à droite, si ce n'est qu'il en faut retrancher le demi-arrêt, dont la préparation, essentielle aux deux précédentes allures, deviendrait préjudiciable à celle du galop qu'elle retarderait. Outre la suppression du demi-arrêt, on doit encore observer de ne pas déranger l'arrondissement de la main; car la destruction du pli, qui s'ensuivrait insensiblement, pourroit anéantir sans ressource la combinaison des deux bipèdes. Aussi, à l'approche des coins, se contente-t-on de porter la main toute arrondie sur le dehors, afin que les rênes reprennent une puissance équivalente à celle qui procure le premier élan. Le pli du cheval ne l'empêche certainement pas d'obéir. On le voit s'approcher, tout ployé qu'il est, des bornes de la carrière, & profiter de sa tombée pour placer les jambes 1, 2 & 3 le plus près de l'angle qu'il lui est possible. On doit s'attendre à toujours retrouver la jambe 1 plus en avant, en raison de la supériorité qu'elle conserve sur la jambe 2. Comme, au galop, les deux jambes de devant ainsi que celle de derrière du dedans se meuvent presque à la fois, soit qu'elles s'élèvent, soit qu'elles retombent; on a soin de prévenir le second enlever du bipède de devant, en rapportant la main arrondie sur le dedans. Pour lors le cheval, à qui la pression des jambes égales du cavalier a fait exécuter le chasser du bipède de derrière, & qui, par conséquent, a repris son point d'appui sur la jambe 4, pirouette sur le talon de cette jambe de derrière du dehors, jusqu'à ce que l'avant-main se soit rabattu dans la nouvelle piste où les jambes 1, 2 & 3 sont incontinent suivies par la même jambe 4. Nous croyons inutile d'ajouter que, si la prestesse des mouvements de la main n'est pas exactement calquée sur la vélocité de l'allure, la suite des opérations du cheval souffre à coup sûr de la lenteur de celles du cavalier.

Premier changement de main au galop à droite.

Il n'existe point de leçon où les changements de main soient d'une exécution plus facile qu'à celle du galop. Tout semble favoriser cette évolution. Au moyen de l'arrondissement de la main, qui ploie le cheval, lorsque le cavalier veut ouvrir le premier changement de main, qu'on trace de gauche à droite, il ne lui reste plus que la main à rapporter toute arrondie sur le dedans, & aussitôt les rênes, combinées de gauche à droite, poussent, sur le dedans, le cheval qu'elles éloignent par gradation de la piste, pour le faire entrer dans la diagonale du premier changement de main,

Le galop à gauche.

Si l'ouverture des changements de main exige, au galop, une suite de procédés aussi simples, la clôture de cette évolution entraîne plus de difficultés. Par exemple, on n'a pas plutôt parcouru la première diagonale qui coupe le manège de gauche à droite, que le mur, en se présentant de ce dernier côté, avertit du moment où le galop à gauche devient urgent. L'élève fait qu'il tenteroit inutilement de faire entamer par la jambe 2 le cheval embarqué sur la jambe 4, sans la précaution absolue d'un temps d'arrêt complet. Comment, en effet, pouvoir décomposer la répartition des masses faites pour le galop à droite; calculer, en même temps, la combinaison inverse qui doit créer le galop à gauche. Enfin quel autre intervalle peut-on choisir pour que le cheval ait la faculté de suivre les temps destructeurs & reproducteurs de la main de son cavalier, tous relatifs au changement total de sa position? D'après ces principes, l'élève, à peine arrivé au bout de la première diagonale, ramène à lui sa main dont il fait disparaître la rondeur. L'anéantissement du pli, auquel succède immédiatement l'égalité entre les épaules & les hanches, remet le cheval autant d'aplomb sur ses quatre jambes qu'il l'étoit au pas, pourvu toutefois que la pression modérée des jambes du cavalier donne un peu de relâche à la colonne de derrière. Le cavalier, qui n'a rien de plus à cœur que de toucher, pour ainsi dire, au doigt la juste répartition des 24 de la masse, conséquence de l'égalité des rênes, après un nouveau rassembler, profite avec avidité du premier appui de la jambe 1, actuellement du dehors, pour cambrer la main. Lorsque la tension de la rêne gauche, nouvelle du dedans, a suffisamment ployé le cheval, on porte la main toute cambrée sur le dehors. Aussitôt, la rêne gauche dont la pression occasionne le reflux des 12 de l'avant-main sur la jambe 1, vient s'unir à la rêne droite, pour qu'en raison de leurs puissances combinées les 12 de l'arrière-main, transmis à la jambe 4, assurent, & la sortie de la croupe sur le dedans, & le jeu de la jambe 3 à présent du dehors. Ensuite, sans perdre un seul instant, on rapporte la main à sa place. Alors les 12 de l'avant-main, qui filent à travers les rênes, passent de la jambe 1 au centre, pendant que la jambe 4 se débarrasse de la totalité des 12 de l'arrière-main pour en charger la jambe 3, prise dessous le centre. Cette dernière répartition permet, & l'enlever du bipède de devant où la jambe 2, transversale de la jambe 3, paroît, cette fois, avant sa compagne la jambe 1, & le fait du bipède de derrière que le cheval entame par le jeu de la jambe 4. L'élève n'oublie pas de rendre la main, récompense ordinaire de l'obéissance du cheval, & en vertu de la pression de ses jambes égales, il lui fait exécuter le chasser du bipède de derrière pendant lequel la jambe 3 joue, au galop à gauche, le rôle important que la jambe

4 remplissoit au galop à droite. Intimement persuadé que le passage alternatif des 2 & 4 de la masse ne s'est précédemment entretenu sur les jambes 1 & 4, qu'au moyen de la main constamment arrondie, on peut être assuré que cette espèce de balancier ne quittera jamais son énoi diagonal, actuellement formé de la jambe 2 à la jambe 3, tant que la cambrure accompagnera les temps de la main prise ou rendue, & tant que la valeur des jambes égales fera quadrer les chassers de l'arrière-main avec les enlevés de l'avant-main.

Prendre un coin au galop à gauche.

Dès que le passage des coins ouverts à gauche, pendant le galop à droite, s'est effectué d'après une méthode peu compliquée, sûre & satisfaisante, la prise de ceux qui se présentent à droite, lors du galop à gauche, ne doit pas causer la moindre inquiétude. Comme les conditions sont absolument pareilles, on croit suffisant de représenter leur enchaînement pour voir l'élève approcher son cheval de chaque angle, & l'en éloigner avec la même aisance.

Premièrement, il faut s'abstenir du demi-arrêt. Secondement, il faut porter la main cambrée jusques sur le dehors. Troisièmement, il faut saisir le court intervalle qui sépare la tombée du bipède de devant & de la jambe de derrière du dedans d'avec le chasser subléquent de celle de derrière du dehors, pour rapporter la main toute cambrée du dehors sur le dedans. Par ce moyen la combinaison des rênes prime toujours l'élan avec lequel l'avant-main s'éloigne du coin, en sorte que le cheval dressé sur la jambe 3, s'en fait un pivot qui lui sert à se tourner en face de la piste qu'il va chercher. Quatrièmement, il faut que la modulation des temps de la main soit en raison de la vivacité des opérations du cheval. Cinquièmement & enfin, il faut que la pression des jambes égales, en proportionnant les chassers de l'arrière-main sur les enlevés de l'avant-main, entretienne les deux bipèdes dans cet accord parfait, d'où résulte une cadence si flateuse pour toute oreille un peu délicate.

Second Changement de main au galop à gauche.

Le second changement de main, dont la diagonale, figurée de droite à gauche, ramène le cheval sur la piste par laquelle il entre dans la carrière, dérive d'une méthode simple comme celle qui donne l'existence au premier changement de main. La cambrure de la main dissipe également jusque l'ombre d'une difficulté. Mais elles se rassemblent de même en foule, lorsque le dedans, en reprenant la place du dehors, ordonne la prompt substitution des jambes du cheval. Ainsi les jambes 2, 1 & 4 s'écartent d'abord de la piste, à mesure que la main cambrée, seulement reportée sur le dedans, les attire sur la diagonale qui caractérise cette seconde évolution. Ainsi les jambes égales du cavalier, toujours au secours du bipède de der-

rière, poussent ensuite sur la même ligne la jambe 3, qu'elles font succéder au placement de celles 2, 1 & 4. De retour dans la première piste, pour tirer la quintessence du temps d'arrêt, il faut que la main parcoure tous les degrés qui se comptent entre sa cambrure & son arrondissement : de cette façon, après que le déploiement du cheval a totalement effacé le calcul du galop à gauche, le nouveau pli, qui suit l'arrondissement de la main, crayonne l'esquisse du galop à droite qu'on perfectionne ensuite comme on l'a ci-devant enseigné. Avant que de terminer cet article, on croit devoir faire observer que la prompt obéissance du cheval, soit pour la prise des coins, soit pour les changements de main, dépend uniquement de l'attention du cavalier à ne jamais lui demander aucune évolution, qu'au moment où le saut du bipède de derrière annonce l'enlever des trois autres jambes. En effet, la masse du cheval au galop étant alternativement sur une seule jambe à terre contre trois en l'air, ou sur trois jambes à terre contre une en l'air, la moindre indication de la main devient une puissance irrésistible, lorsqu'elle agit sur le cheval, dans l'instant où la combinaison du galop l'oblige à rester en équilibre sur la seule jambe de derrière du dehors.

Preuves de la justesse du galop.

Les combinaisons les mieux soignées, lorsqu'elles sont dénuées d'une preuve concluante, doivent être reléguées dans la classe des probabilités. La leçon du galop subiroit le même sort, & les élèves pourroient révoquer en doute la solidité des principes qui en font la base, si nous n'étions à portée de rendre palpable la vérité de ces principes établis d'après la position que prend naturellement tout cheval à l'allure du galop.

Si nous distinguons en équitation le galop désuni, soit du devant, soit du derrière, d'avec le galop faux, quoique toute désunion entraîne fausseté, c'est afin de faire observer aux élèves que le cheval, qui s'embarque à faux, prend, sans hésiter, son point d'appui sur la jambe de derrière parallèle de celle de devant par laquelle il entame l'action ; au lieu que, pour se désunir, il faut que le cheval, d'abord mis au galop vrai, change, dans le courant de la leçon, ou l'enlever de la jambe de devant, (ce qui donne le galop désuni du devant) ou varie dans le point d'appui de la jambe de derrière ; (ce qui produit le galop désuni du derrière) double position d'où résulte toujours le galop faux, ainsi qu'on peut s'en convaincre en consultant le rapport des différentes combinaisons du cheval à l'allure du galop. A l'égard du galop faux d'encolure, il est évident qu'il n'existe qu'autant qu'on omet totalement la condition du pli, ou lorsqu'on contraint, mal à-propos, le cheval à regarder la jambe primitivement chargée des 12 de l'avant-main. Dans le premier cas, la distraction du cavalier le met à la merci du hasard, puisqu'on a précédemment

précédemment démontré que c'est le pli qui commence à disposer les 24 de la masse, qu'on répartit ensuite à son gré. Or, si leur répartition se trouve heureusement distribuée conformément aux règles du galop, mais sans que le cavalier en soit le dispensateur, il dépend du premier événement que la même répartition, devenue vicieuse, fasse éprouver successivement tous les genres de galop faux : conjoncture périlleuse d'où le cavalier n'a d'autre possibilité de sortir que par l'interruption subite des bourades du cheval. On n'est pas longtemps en balance sur le sort de celui qu'on embarque avec le pli à contre-sens. Les 24 de la masse, que les chassers inclinent continuellement sur la jambe de devant, qui devoit au contraire en être soigneusement garantie, nécessitent bientôt le cheval à se désunir du devant, & , dès-lors, à courir tous les dangers du galop faux. Voici le moment favorable pour dévoiler le tact, à l'aide duquel on distingue, d'une manière certaine, les différentes positions que prend le cheval pendant chaque espèce de galop. Mais, afin de ne pas interrompre l'ordre jusqu'actuellement établi, nous allons commencer par l'esquisse du cheval au galop vrai à droite.

Ployé à droite, nous savons que le cheval, pendant la préparation, en rentrant l'épaule droite & la hanche gauche, fait bomber l'épaule gauche ainsi que la hanche droite. On voit alors l'avant-main creusé sur la droite, & l'arrière-main sur la gauche donner à la colonne vertébrale la figure d'une S : tourneur qu'elle conserve même pendant l'action, puisque les 24 de la masse vont & viennent continuellement de la jambe 1 à la jambe 4, & de la jambe 4 à la jambe 1. Or, le cavalier juge que la répartition des masses a fidèlement suivi la combinaison des temps de sa main, d'abord lorsqu'à chaque pas qui précède le premier enlever, sa cuisse droite roule, d'arrière en avant, dans le vuide de l'épaule droite, & sa cuisse gauche tombe, d'avant en arrière, dans la concavité que forme la hanche gauche. Il s'assure ensuite de la vérité de l'action par l'enlever de sa cuisse droite, que le ressort de la jambe 4 envoie avec les 24 de la masse dardés sur la jambe 1.

La seconde espèce de galop est celui faux à droite, où le cheval, ployé comme au précédent, après avoir rentré l'épaule droite, a l'indiscrétion d'en faire autant de la hanche droite qu'il devoit au contraire faire bomber. Dans cette situation, la colonne vertébrale, absolument convexe à gauche, prend la figure d'un C ouvert à droite. On aperçoit la fausse répartition des masses au tournoisement qu'elle occasionne dans l'assiette du milieu du corps : tournoisement qui provient de ce que les cuisses du cavalier, au lieu de rouler en sens contraire, sont portées en avant l'une après l'autre ; sçavoir, la cuisse droite conséquemment au rentrer de l'épaule droite, qui commence la préparation du cheval, & la cuisse gauche, non-

Equitation, Escrime & Danse.

seulement en raison du bombement irrégulier de la hanche gauche ; mais encore d'après la détente inverse de la jambe 3.

Comme le galop désuni du devant à droite offre une distribution de masses absolument opposée à celle qui précède, à la réserve du pli qu'on trouve encore à droite, la colonne vertébrale, actuellement convexe à droite, imprime nécessairement aux cuisses du cavalier une sensation totalement contraire à celle dont il vient de faire l'expérience. Le tournoisement du milieu du corps vient ici de la chute imprévue de la cuisse gauche dans le vuide informe de l'épaule du dehors, pendant que le dardement de la jambe de derrière du même côté repousse la cuisse droite.

Le galop désuni du derrière à droite, & le galop faux à droite étant exactement calqués l'un sur l'autre, le sentiment, qui prévient le cavalier de cette désunion, ne peut être que le même qui lui fait surprendre le cheval à faux ; puisque deux causes absolument pareilles doivent enfanter deux effets semblables.

A l'égard du galop faux d'encolure à droite, c'est le galop vrai à droite, où le cheval regarde à gauche. Ainsi les yeux du cavalier sont les seuls juges de la fausseté de ce dernier genre de galop.

Les combinaisons qui créent les cinq espèces de galop à gauche, sont trop conformes à celles dont on vient de rendre compte, pour espérer d'en trouver le détail à leur suite. D'ailleurs, si quel qu'un doutoit de la justesse des opérations dont il auroit posé les calculs tout seul, le rapport des différentes combinaisons du cheval à l'allure du galop lui sera de la plus grande utilité pour rectifier les erreurs qu'il auroit pu faire. Au reste, dès qu'on sent, par le faux enlever de la cuisse, le cheval s'éloigner du galop vrai, soit à droite, soit à gauche, il faut, à la minute, recourir au temps d'arrêt consolateur qui seul facilite les moyens de rétablir l'ordre, conformément à ce qu'on a lu dans la section des changements de main pendant la leçon du galop.

L'Arrêt du galop.

Des trois différentes allures dont nous venons de rendre compte, celle du galop est, sans contredit, la seule qui, même prise volontairement par un cheval en liberté, dépend d'autant de circonstances. On ne doit donc pas être étonné de trouver une section entière destinée, non-seulement à rassembler sous un même point de vue les divers procédés épars dans le courant de cette leçon pour marquer les temps d'arrêt conditionnels du galop, mais encore les réflexions qui leur font donner la préférence sur tous les autres. Je soupçonne qu'on n'a pas oublié qu'il faut replacer la main, avant que de marquer le temps d'arrêt préliminaire à chaque changement de jambe. Cette condition essentielle précède aussi l'arrêt final du galop. Mais on ne doit le porter à sa perfection, qu'après avoir

laissé marcher le cheval, suivant l'axiome qui dit, *le galop doit naître du pas, & mourir au pas*. Le galopeur ainsi préparé pour son arrêt, on le lui fait exécuter, en portant le haut du corps en arrière; ramenant la main, l'avant-bras soutenu & le dessus du poignet bombé; & diminuant par degrés presque imperceptibles la puissance des jambes égales, dont on augmente l'extension autant qu'il est possible. La méthode solidement établie, nous allons passer à la décomposition des effets qui en émanent.

Lorsqu'il s'agit d'arrêter un cheval lancé au galop, nul doute qu'on parviendrait à rompre sa courbe, en retenant brusquement la main. Mais alors les 24 de la masse écraseroient infailliblement, ou la jambe de devant, ou celle de derrière sur laquelle ce temps d'arrêt inattendu les retiendrait, & le bipède, victime d'un pareil contre-temps, pourroit succomber, malgré ses efforts multipliés, sous l'immensité du poids qui viendrait l'accabler. Au lieu que la main replacée telle qu'elle doit être pour diriger le cheval sur une ligne droite, éloigne toute espèce de danger. Dès ce moment la tête du dehors, plus tendue que celle du dedans, attire à elle la tête du cheval qu'elle commence par redresser, & presse ensuite l'épaule qu'elle régit, jusqu'à ce qu'elle l'ait mise au niveau de celle du dedans. Pendant que cette première opération parcourt son période, les 12 de la colonne de devant, qui reprennent leur direction primitive, se répartissent également sur chacune des jambes de devant. En conséquence, les enlevés du bipède de devant, sans être entièrement supprimés, sont au moins considérablement ralentis. Or, lorsqu'on porte ensuite le haut du corps en arrière, qu'on ramène la main en soutenant l'avant-bras, & qu'on bombe le dessus du poignet, l'ondulation de la colonne de devant cède insensiblement à la tension réciproque des rênes, & finit par se fixer au centre, à mesure que la pression modérée des deux jambes égales du cavalier, seulement assujetties sur le corps du cheval, laisse détendre peu à peu le ressort de la colonne de derrière, dont l'ondulation, vivement rétrogradée, fournissoit aux chasseurs du bipède de derrière. Ceux de mes lecteurs à qui le terme de réciproque peut paroître hasardé, voudront bien considérer que les épaules du cheval ne sont pas plutôt directes à la piste qu'il décrit, que chaque rêne reprend & conserve le ton qui les met d'accord pour la suite des opérations relatives à l'arrêt du galop. On a vu la première distribution des masses, préparatoire à l'allure du galop, s'effectuer d'après le port de la main sur le dehors, & ce temps de main avoir pour résultat les épaules attirées sur le dehors & les hanches chassées sur le dedans. De même la dernière répartition, conséquence de la main replacée, dispose le cheval à marquer l'arrêt du galop, en raison de l'égalité la plus scrupuleuse que ce temps de main rétablit dans l'avant ainsi que dans l'arrière-

main du cheval, dont les hanches reprennent derrière les épaules la place qu'elles occupoient avant la préparation. Les deux colonnes vertébrales exactement redressées, qui peut douter que la répartition des 12 de l'arrière-main n'ait ponctuellement suivi la division apperçue dans ceux de l'avant-main? Au reste, la preuve la moins équivoque que chaque jambe de derrière reprend sur les 24 de la masse les 6 qu'elle doit supporter, & cela dans le moment où chaque jambe de devant reçoit la même charge, se tire du port égal des jambes 3 & 4, qui n'embrassent autant de terrain l'une que l'autre, qu'à la minute précise où les jambes 1 & 2, en s'avancant du même pas dans la piste, annoncent que chacune est rechargée des 6 qui lui sont personnels. Les choses en cet état, la puissance de la main, calculée sur celle des jambes, produit une réaction proportionnée dans le reflux de chaque colonne, en sorte que leur ondulation, également reportée sur le centre, fait passer le cheval par tous les points successifs qui lient l'action la plus rapide avec la démarche la plus lente, avant que d'en venir à l'arrêt final. On doit se rappeler que, l'arrêt une fois marqué, il ne faut entretenir cette pulsation mutuelle des deux bipèdes, qui met le cheval dans l'occasion toujours prochaine du pas en avant ou du pas en arrière, que le temps suffisant pour s'assurer de l'exact rassembler, & qu'on doit ensuite relâcher ensemble, & par degrés, les moyens qui ont servi avec tant d'efficacité à éviter que le plus petit à-coup ne viat forcer l'arrêt du galop. La méthode ci-dessus donnée pour vérifier la justesse du galop, s'étend jusqu'à l'arrêt de cette allure. En effet, aussi tôt que le cavalier travaille à la décomposition des masses, nécessairement le roulis de sa cuisse du dedans doit se calmer en proportion du moins d'élévation du cheval. Si on saisit à point nommé cet instant favorable à l'arrêt, le cheval, reconnoissant de la facilité qu'il trouve à répondre aux indications de son cavalier, fait le récompenser à son tour d'une complaisance aussi bien motivée, en le faisant jouir d'un arrêt dont l'espèce de palpitation démontre la précision de l'un & l'exactitude de l'autre.

GALOPADE, action de galoper. Galop écourté, raccourci, galopade unie, galopade belle, d'école, c'est celle qui est faite suivant les loix du manège. C'est un galop dans la main, & lorsque le cheval galopant d'une piste ou de deux pistes, est uni, bien raccourci, bien ensemble, bien sous lui. On dit, ce cheval fait la galopade & travaille une hanche dedans. Un cheval travaille la hanche dedans, lorsque faisant la galopade, au lieu d'aller d'une piste, soit par le droit; soit en rond; on lui tient une hanche sujette; quelque changement de main qu'on fasse, en sorte que la hanche de dedans qui regarde le centre du terrain, est plus ferrée & s'aj. proche plus du centre que l'épaule. Le cheval ne marche pas alors joint-à-joint de côté; sa manière de travailler est un peu plus que d'une piste.

& un peu moins que de deux. La différence qu'il y a entre travailler une hanche en dedans, ou galoper sur les voltes, ou manier au terre-à-terre, c'est que galopant sur les voltes, & maniant au terre-à-terre, on tient les deux hanches sujettes, ou les deux hanches dedans, c'est-à-dire, au dedans de la volte; mais quand on galope la hanche dedans, on n'en tient qu'une.

GALOPER, aller au galop, faire galoper un cheval. Ce cheval galope bien. Il galope à l'angloise, c'est-à-dire, près de terre & sans lever beaucoup les jambes. Galoper uni ou sur le bon pied, c'est lorsque le cheval continue à galoper sur le même pied qu'il a entamé le chemin. Par exemple, lorsque la jambe droite de devant a commencé & entamé le chemin avant la jambe gauche de derrière, il faut aussi que la jambe de derrière parte toujours avant la jambe gauche de derrière, & que l'allure continue dans cet ordre. Galoper faux, ou sur le mauvais pied, trainer sur les hanches ou se défunit, aller ou courir sur le faux pied, c'est quand le cheval change de pied. Par exemple lorsque le cheval qui galope ayant entamé le chemin par une des jambes de devant, soit la droite ou la gauche, ne continue pas de faire toujours partir cette même jambe la première, & que la jambe de derrière opposée à celle de devant qui a entamé le chemin, ne continue pas aussi de partir toujours avant l'autre de derrière, & que cette allure ne dure pas toujours dans le même ordre. Le cheval qui galope faux, galope de mauvaise grace, & incommode le cavalier. Remettre sur le bon pied un cheval qui galope faux. Pour remettre sur le bon pied & bien unir des hanches un cheval qui galope faux, ou qui se défunit, il faut approcher le gras de la jambe, & ensuite l'éperon de dehors, c'est-à-dire, l'éperon opposé au côté par lequel le cheval se défunit. S'il s'est, par exemple, défuni à la main droite, on le pincera du talon gauche. On dit encore galoper, pour dire faire galoper un cheval; on dit aussi courir dans la même signification.

GENETTE. Manière de se tenir à cheval. On dit, porter les jambes à la genette, c'est-à-dire, tellement raccourcies, que l'éperon porte vis-à-vis les flancs du cheval. Cet usage est entièrement rejeté en France; mais il est en vogue chez les Espagnols & autres nations. Monter à la genette.

V. MONTER.

GIGOTTÉ, bien gigotté, se dit d'un cheval qui a les cuisses fournies, & proportionnées à la rondeur de la croupe. Cheval mal gigotté signifie un cheval maigre, & dont les cuisses n'ont pas une juste proportion avec la croupe.

GOURMANDER un cheval, c'est le tourmenter trop en le menant. Gourmander la bouche d'un cheval, c'est lui donner des faccades avec la bride.

GOUSSAUT. Cheval court de reins, qui a l'encolure épaisse & charue, & les épaules grosses.

Les chevaux goussauts sont bons limoniers.

GOUTER la bride. On dit d'un cheval qui commence à s'accoutumer aux effets du mors, qu'il commence à goûter la bride.

GUEULART. Le cheval est gueulart quand il a la bouche forte, & qu'il l'ouvre quand on lui tire la bride.

GUILLEDIN. Cheval hongre d'Angleterre qui est extrêmement vite en sa course.

H.

HACHE. Coup de hache. **V. COUP.**

HANCHES se dit du train de derrière du cheval depuis les reins jusqu'au jarret. Mettre le cheval sur les hanches, le mettre bien ensemble, le mettre sous lui, c'est le dresser à plier & à baisser les hanches. L'art de monter à cheval n'a point de leçon plus nécessaire, que celle de mettre un cheval sur les hanches. Le cheval qui ne peut plier & baisser les hanches, s'abandonne trop sur les épaules, & pèse sur la bride, au lieu qu'il faut que les hanches soutiennent les épaules & le train de devant. Un cheval est achevé, quand il est bien dans la main & dans les talons, & qu'il est bien assis sur les hanches. On dit, ce cheval a les hanches sujettes, est sujet des hanches & falque fort bien. En faisant les falcades, il tient les hanches fort basses, il les plie bien. Ce cheval est bien sous lui, les hanches accompagnent parfaitement bien les épaules. Pour faire plier les hanches à un cheval, il faut le tirer souvent en arrière, se servir des aides de la main & du gras des jambes en lui faisant faire de bons arrêts. Si cela ne réussit pas, il faut se servir de la calade à l'Italienne. Affermer un cheval sur les hanches, c'est les lui faire plier, quand on le galope, qu'on le fait manier, ou qu'on l'arrête. Un cheval qui est court des reins & qui a de la souplesse, se met bien mieux sur les hanches, que celui qui est long; mais outre la souplesse il faut qu'il ait une force pliante dans les hanches. Cheval qui traîne les hanches, c'est celui qui galope faux, qui se défunit. Pour le remettre sur le bon pied & le bien unir des hanches, il faut approcher le gras de la jambe & ensuite l'éperon de dehors, c'est-à-dire l'éperon opposé au côté par lequel il se défunit; s'il se défunit à la main droite, on le pincera du talon gauche. Sentir un cheval sur les hanches, c'est remarquer qu'il les plie, ce qui est le contraire de s'abandonner sur les épaules. Cheval qui travaille une hanche dedans, c'est lorsqu'en faisant la galopade, au lieu d'aller d'une piste, soit par le droit, soit en rond, on lui tient une hanche sujette, quelque changement de main qu'on fasse. La différence qu'il y a entre travailler une hanche dedans, & galoper sur les voltes, ou manier au terre-à-terre, c'est que là on ne tient qu'une hanche sujette, & qu'ici on les tient toutes les deux. Passager un cheval la tête dedans & les hanch

Q ij

ches aussi, c'est le porter de biais sur deux lignes parallèles, au pas ou au trot.

HAQUENÉE. Cheval qui va la haquenée, c'est un cheval qui va l'amble.

HAQUET. Mor peu usité, qui signifie un cheval petit & mince.

HARIDELLE. Cheval mince & fort maigre.

HARPER se dit d'un cheval quand il lève les jambes du train de derrière précipitamment & sans plier le jarret. Quelquefois un cheval harpe des deux jambes, & quelquefois d'une seule. Lorsqu'il harpe des deux jambes, il les lève toutes les deux à-la-fois, & les hausse en même temps avec précipitation, comme s'il manioit à courbettes. Il harpe d'une seule jambe, quand il la lève précipitamment plus haut que l'autre, sans que le jarret joue ou plie. Lorsqu'un cheval harpe, il faut qu'il ait des éparvins secs au jarret. Il faut donner le feu à un cheval qui harpe. *V. TROUSSER.*

HATER la main, hâtez, hâtez. C'est une expression dont les écuyers se servent, quand un écolier fait manier un cheval sur les voltes, & qu'ils veulent obliger l'écolier à tourner la main plus vite du côté qu'il manie; enforte que si le cheval manie à droite, il aille plus vite des épaules à droite. De même s'il manie à gauche.

HAUT. Haut, expression dont le maître se sert au manège lorsque l'écolier fait des courbettes, pour l'avertir que son cheval ne lève pas assez le devant: haut du derrière, haut du devant, haut du talon. Les talons hauts, la main haute. Voyez **TALONS** & **MAIN**. Haut monté se dit d'un cheval dont les jambes sont trop longues à proportion du corps.

HOBBIS, c'est un cheval d'Irlande.

HOBIN. Vieux mot qui désignoit une certaine espèce de chevaux.

HOCHER avec la bride se dit du cheval qui hausse & baisse le bout du nez pour faire aller & venir le mors dans sa bouche, pour s'amuser, soit en marchant, ou lorsqu'il est arrêté.

HORS la main. Cheval qui manie hors la main. Cette expression n'est plus en usage. On s'en servoit pour désigner un cheval qui manioit sans obéir à la bride. On dit maintenant, ce cheval n'est pas dans la main, n'a point d'appui, n'obéit pas à la main.

HOU. Expression du cavalier pour faire arrêter son cheval sans lui tirer la bride. Les chevaux qu'on accoutume le plus à s'arrêter tout court en criant *hou*, sont les chevaux d'arquebuse, parce qu'on a besoin de ses deux mains pour tirer un coup de fusil.

J.

JAMBE. Les jambes de devant du cheval, & les jambes de derrière. La jambe du côté du montoir & hors du montoir. Des quatre jambes du cheval, les deux de devant ont plusieurs parties, qui ont chacune leur nom différent. D'où vient que par le

nom de jambe, on entend ordinairement la partie du train de derrière comprise entre le jarret & le boulet. La partie qui lui correspond dans le train de devant, s'appelle le *canon*; mais en parlant en général, on dit les quatre jambes du cheval, & on confond le train de devant & le train de derrière. On dit qu'un cheval a des jambes de cerf, quand il les a maigres & menues, & qu'il n'a point de jambes quand il les a ruinées, ou arquées, ou gorgées, & alors on entend parler des jambes de devant; & que la jambe lui mollit quand il bronche. On dit qu'un cheval cherche sa cinquième jambe, pour dire qu'il est las, & qu'il auroit besoin d'une nouvelle jambe, qu'il charge la main du cavalier, & s'appuie sur la bride. On dit qu'il va à trois, quand il boite bien fort d'une jambe. On dit aussi des méchants chevaux, qu'on leur fera bien trouver des jambes à force de les piquer. Cheval droit sur les jambes, c'est quand le devant du boulet tombe à plomb sur la couronne, & que le canon & le paturon sont en ligne droite. On dit à l'égard des jambes du cavalier, qu'un cheval connoit bien les jambes, qu'il prend les aides des jambes, qu'il répond aux jambes, qu'il obéit aux jambes, pour dire qu'il suit les mouvements du cavalier. Par rapport au cavalier, on dit, aide des jambes, aide du gras des jambes. L'action des jambes du cavalier faite à propos est une aide qui consiste à approcher plus ou moins, le gras de la jambe contre le flanc du cheval, selon les occasions. C'est une aide que le cavalier doit donner délicatement & avec finesse pour animer le cheval, & elle est d'autant plus belle qu'elle est secrète; car en étendant le jarret, on fait craindre l'éperon au cheval; & cette crainte fait sur lui autant d'effet que l'éperon même. Jambe de dedans, jambe de dehors; ces expressions servent à distinguer à quelle main, ou de quel côté il faut donner les aides au cheval qui manie ou qui travaille le long d'une muraille ou d'une haie. Le long d'une muraille, la jambe de dehors sera celle du côté de la muraille, & l'autre jambe sera celle de dedans. Sur les voltes, si le cheval manie à droite, le talon droit sera le talon de dedans, & de même la jambe droite sera celle de dedans. Par conséquent la jambe & le talon gauches seront pris pour la jambe & le talon de dehors. Le contraire arrivera si le cheval manie à gauche. Maintenant on dit aider de la jambe gauche, pour dire de la jambe de dehors, de la jambe de dedans. *V. ELARGIR, HARPER.*

JARRETÉ se dit des chevaux & des mulets; qui ont les jambes de derrière tournées en dedans, & si peu ouvertes, que leurs deux jarrets se touchent presque quand ils marchent. Cheval jarreté. Cavalie jarreté. On dit aussi cheval crochu. *Voyez CROCHU.*

JARRETIER est un nom qu'on donne au cheval qui a les jarrets trop proches l'un de l'autre. Ce nom vieillit. On dit plutôt cheval jarreté, ou crochu.

JOINTE s'est dit pour paturon. Jointe pliante & flexible, c'est-à-dire, paturon pliant & flexible, défaut ordinaire aux chevaux long-jointés.

JOINTÉ. Le cheval long-jointé est celui qui a le paturon long, effilé & pliant; & court-jointé, ou droit des jambes, celui qui a le paturon court.

JOINTURE se dit pour paturon dans les occasions suivantes. La jointure grosse, c'est-à-dire, le paturon gros, ce qui est une bonne qualité. La jointure menue est une mauvaise qualité, sur-tout quand elle est pliante, c'est-à-dire, que le bas du paturon est fort en devant. La jointure longue ou courte fait dire d'un cheval qu'il est long ou court-jointé.

JOUER avec son mors se dit d'un cheval qui mâche & secoue son mors dans sa bouche pour s'amuser. Jouer de la queue se dit du cheval qui remue souvent la queue comme un chien, principalement quand on lui approche les jambes. Les chevaux qui aiment à ruer & à se défendre sont sujets à ce mouvement de queue qui désigne souvent leur mauvaise volonté.

JUCHÉ. Un cheval juché est celui dont les boulets des jambes de derrière font le même effet que ceux des jambes de devant. Lorsqu'on dit que le cheval est bouleté. Voyez **BOULETÉ.** Ainsi, juché ne se dit que des boulets des jambes de derrière; & bouleté se dit seulement des boulets des jambes de devant.

JUSTESSE. Cheval bien ajusté. Finir un cheval & lui donner les plus grandes justesses. Ces expressions désignent un cheval achevé dans quelque air qu'on lui demande. Toutes les justesses dépendent de celle de ferme à ferme. Afin qu'un cheval soit parfaitement ajusté, il faut, après les premières leçons, le promener de pas sur les demi-voltes; après l'avoir promené quelque peu, lui faire faire une demi-volte juste; quand il y répond sans hésiter, lui en faire faire trois ou quatre tour d'une haleine; lui apprendre ensuite à manier sur le côté, de-ça & de-là & en avant; on le finit & on lui donne les justesses les plus parfaites en lui apprenant à aller & à manier en arrière, & pour cela il n'y a rien de meilleur que les voltes bien rondes.

L.

LANCIER. On appelle ainsi l'ouvrier qui fait des lances. Le lancier de la grande écurie. Voyez **ECURIE.**

LANGUE. Aides de la langue. se dit quand le cheval s'anime & se réveille par un certain cri, un certain son que fait le cavalier. C'est un bruit, une espèce de glapissement qu'on ne peut guère exprimer, & qu'on forme en portant la langue contre le palais, & en l'en détachant vivement, en l'abaissant en même temps que la mâchoire inférieure. Cheval qui prend bien les aides de la langue, qui se réveille, qui s'anime, qui s'encourage par les

aides de la langue. On dit aussi les aides de la voix à-peu-près dans le même sens. On dit encore caresser un cheval de la langue & de la main, lorsqu'il obéit ou qu'il se met en devoir de le faire.

LARGER. Aller large. C'est gagner le terrain en s'éloignant du centre de la volte, & en traçant un grand rond. Cheval qui va trop large, qui s'étend sur un trop grand terrain, qui ne demeure pas sujet. Il faut conduire large, en approchant le talon de dedans, un cheval qui de lui-même se ferre trop. Elargir un cheval, le faire marcher large, lorsque s'approchant trop du centre, on veut qu'il gagne du terrain. Dans ces occasions, les écuyers disent seulement large, large.

LÉGER. Légèreté. On dit qu'un cheval est léger, lorsqu'il est vite & dispos; qu'il est de légère taille, quand il est de taille déchargée, quoiqu'il d'ailleurs lourd & pesant; qu'il est léger à la main, quand il a bonne bouche, quand il ne pèse pas sur le mors. On dit aussi qu'un cheval de carrosse est léger, lorsqu'il se remue bien & qu'il craint le fouet, ou qu'il trotte légèrement. Tout cheval de carrosse qui est léger est bon. Dur au fouet est, en ce sens, le contraire de léger. Avec un cheval léger & ramingue, il faut tenir la passade plus courte qu'avec un cheval pesant ou engourdi. Les chevaux qui sont déchargés du devant, qui ont peu d'épaules, sont ordinairement légers à la main. Un cheval doit être léger du devant & sujet des hanches. En parlant du cavalier, les termes de léger & de légèreté s'emploient dans plusieurs sens. Un bon écuyer doit monter à cheval & se placer sur la selle avec toute la légèreté possible, de peur de l'intimider & de l'incommoder. Un cavalier qui est léger & qui se tient ferme, fatigue moins son cheval qu'un autre qui se laisse appesantir dessus, & il est toujours mieux en état de souffrir sa défense malicieuse. Enfin un homme de cheval doit avoir la main très-légère, c'est-à-dire, qu'il faut qu'il sente seulement son cheval dans la main, pour lui résister quand il veut s'échapper; & au lieu de s'attacher à la main, il faut qu'il la baïsse, dès qu'il a résisté au cheval. C'est une des meilleures marques d'un homme de cheval, que d'avoir la main légère.

V. MAIN.

LEVÉE. Terme de course de bague; il se dit de l'action de celui qui court la bague, lorsqu'il vient à lever la lance dans la course. Faire une levée de bonne grace.

Lever se dit au manège en parlant des diverses façons de manier un cheval. Levez le devant à ce cheval. Levez-le à cabrioles, à pesades, à courbettes, c'est-à-dire, maniez-le à cabrioles, à pesades, à courbettes. Il faut lever le devant à un cheval après l'arrêt formé. Quand le cheval est délibéré au terre-à-terre, on lui apprend à lever haut, en l'obligeant de plier les jambes le plus qu'il est possible, pour donner à son air une meilleure grace; & lorsqu'il est bien délibéré à se lever haut du devant, on le fait attacher entre les deux pi-

liers pour lui apprendre à lever le derrière, & ruer des deux jambes à-la-fois. Obliger le cheval à lever demi à courbettes & demi terre-à-terre, est une méthode qui contribue beaucoup, s'il est peu assuré, à le résoudre & à le déterminer à bien embrasser la volte, à le relever & à alléger davantage. Lever haut le devant sert aussi infiniment à sa bonne grace. On dit lever un cheval de son air, lorsqu'il ne s'y présente pas.

LIEU. Ce terme se dit de la posture & de la situation de la tête du cheval; ainsi un cheval qui porte en beau lieu, ou simplement qui porte beau, c'est celui qui soutient bien son encolure, qui l'a élevée & tournée en arc, comme le cou d'un cigne, & qui tient la tête haute sans contrainte, ferme & bien placée. *Voyez* PORTER.

LIGNE de la voite. C'est la ligne circulaire ou ovale que le cheval suit en travaillant autour d'un pilier, ou d'un centre imaginaire.

LIGNES du quarré. Ce sont quatre lignes droites, égales, disposées en quarré, également éloignées d'un pilier ou de quelque autre centre qui le représente; & que le cheval en travaillant suit exactement, tournant à chacun des coins que ces lignes forment, & passant ainsi d'une ligne à l'autre.

LONG-JOINTÉ se dit du cheval qui a le pararon long, effilé & pliant. Un cheval long-jointé n'est pas propre à la fatigue, parce qu'il a le pararon si pliant & si foible, que le boulet donne presque à terre. Cheval droit sur ses jambes est le court-jointé, le contraire du long jointé. Il y a pourtant quelques chevaux long-jointés, qui manient mieux que les court-jointés; c'est lorsqu'ils sont nerveux & qu'ils ne plient le boulet que ce qu'il faut. Le cheval long-jointé est sujet aux mollettes. *Voyez* CHEVAUCHER.

LONGE. Lanière de cuir ou corde qu'on attache à la rêtière d'un cheval. Donner dans les longes, ou cordes, se dit d'un cheval qui travaille entre deux piliers.

LONGUEUR. Passager un cheval de sa longueur, c'est le faire aller en rond, de deux pistes, soit au pas, soit au trot, sur un terrain si étroit, que les hanches du cheval étant au centre de la volte, la longueur du même cheval soit à-peu-près le demi-diamètre de la volte, & qu'il manie toujours entre deux talons, sans que la croupe échappe, & sans qu'il marche plus vite ou plus lentement à la fin qu'au commencement.

LOYAL. Cheval loyal est celui qui étant recherché de quelque manège, donne librement ce qu'il a, qui emploie sa force pour obéir, & ne se défend point, quoiqu'on le maltraite. Bouche loyale est une bouche excellente, une bouche à pleine main.

LUNETTES de cheval. Petites pièces de feutre relevées en bosse, rondes & concaves, qu'on applique sur les yeux d'un cheval vicieux, qui veut mordre, ou qui ne veut point se laisser ferrer ni monter. Il y a des chevaux si rétifs, si colères & si

sensibles, que le secours des lunettes leur est entièrement inutile; & il faut prendre garde, à l'égard de ceux à qui les lunettes peuvent être de quelque utilité, à ne pas les faire manier sur les voltes à yeux clos. Ils s'étourdiroient & tomberoient à terre.

M.

MAIN. Ce mot est de grand usage dans le manège, & signifie d'abord les pieds de devant; mais ce terme, dans ce sens est peu usité. Main se dit aussi de la division du cheval en deux parties à l'égard de la main du cavalier. Les parties de la main en avant sont la tête, l'encolure, le train de devant. Ce cheval est beau de la main en avant, c'est à-dire, à la tête & l'encolure belles. Il est mal fait de la main en arrière, c'est à-dire, de la croupe, du train de derrière. Main de la bride, c'est la main gauche du cavalier; main de la lance ou de l'épée, c'est la droite. On dit qu'un cavalier n'a point de main, quand il ne se sert de la bride que mal à propos, ne fait pas donner les aides de la bride avec justesse. Il y a plusieurs autres expressions qui se rapportent à la main de la bride; parce que cette main donne le mouvement à l'embouchure, & sert beaucoup plus à conduire le cheval que ne font les autres aides. Le cavalier doit tenir la main de la bride, deux ou trois doigts au-dessus du pommeau de la selle. Tenir son cheval dans la main, c'est en être toujours le maître; c'est le sentir dans l'appui de la main, & être toujours préparé à éviter les surprises, les contretemps, les caprices du cheval. Un cheval qui est bien dans la main, est celui qui obéit à la main, qui ne refuse jamais la main, qui répond à la main du cavalier, qui la connoit & y obéit. Rendre la main, ou donner la main, ou lâcher la main, baisser la main, c'est lâcher, donner, rendre la bride. Soutenir, ou tenir la main, c'est tirer la bride. Travailler, ou conduire un cheval de la main à la main, c'est à-dire, le changer de main. Il faut qu'un cavalier s'étudie à mettre son cheval dans la main & dans les talons. Pour mettre un cheval dans la main, & l'obliger à donner librement dans l'appui, il faut lui faire connoître la main peu à peu & avec douceur, le tourner ou changer de main, le retenir, & ménager avec adresse l'appui de la bouche, en sorte que le cavalier remarque que le cheval souffre librement l'effet de l'embouchure sans peser à la main, & sans tirer à la main. On dit, cheval qui n'a point d'appui, qui ne veut point donner dans la main, & qui pour s'en défendre bat à la main. Le petit galop fait bien donner les chevaux dans la main. Un bon homme de cheval doit avoir la main légère, c'est à-dire, qu'il faut seulement qu'il sente son cheval dans la main pour lui résister, quand il veut s'échapper, & qu'au lieu de s'attacher à la main, il faut qu'il la baïsse dès qu'il a résisté au cheval. Si par un désir excessif d'aller en

avant, le cheval donne trop dans la main, il faut rendre la main à temps, c'est-à-dire à point nommé, & la tenir aussi à temps; en sorte que le cheval ne trouve plus le moyen d'appuyer continuellement sur le mors. C'est par cette facilité ou liberté du cavalier à rendre ou à tenir la main à propos & à temps, qu'on dit qu'il a la main bonne. On dit, votre cheval manie bien; mais vous vous attachez trop à la bride. Au lieu de se tenir à la bride, il faut se servir des cuisses, & avoir la main légère; c'est ce qui fait manier un cheval avec justesse. C'est une des plus grandes marques d'un bon homme de cheval, que d'avoir la main légère, & de voir manier un cheval avec la bride balançante. On dit qu'un cheval bat à la main, quand il secoue la tête, ou quand il la branle, ou quand il lève le nez. L'appui de la main est le sentiment réciproque que le cavalier donne au cheval, ou le cheval au cavalier, provenant du maniment de la bride. Le bon & le vrai appui de la main est un soutien délicat de la bride, en sorte que le cheval retenu par la sensibilité des parties de la bouche, n'ose trop appuyer sur l'embouchure, ni battre à la main pour y résister. Pour donner à un cheval un bon appui & le mettre dans la main, il faut le galoper & le faire reculer souvent. Le galop étendu est aussi très-propre à le mettre dans la main. Appui à pleine main, bouche à pleine main, se disent d'un cheval qui a l'appui ferme, sans peser, sans battre à la main. Appui au-delà de la pleine main, bouche plus qu'à pleine main, se disent d'un cheval qu'on arrête avec force, qui obéit avec peine, mais sans qu'il force la main. Peser à la main se dit d'un cheval qui s'abandonne par faiblesse de reins ou de jambes, par lassitude, ou autrement. Peser à la main n'est pas un aussi grand défaut que tirer à la main. Un cheval tire à la main, quand il résiste aux effets de la bride, aux aides de la main. On dit aussi faire couvrir les cales en main, c'est-à-dire en les tenant par le licou ou par la bride. Faire partir un cheval de la main, ou le laisser échapper de la main, c'est le pousser de vitesse. & un beau partir de main se dit de la course qu'on lui fait faire ou qu'il fait de lui-même sur une ligne droite sans se traverser depuis son partir jusqu'à son arrêt. Pour bien faire partir un cheval de la main, il ne faut pas qu'il se mette sur l'esquille, mais il faut qu'il baïsse les hanches. On dit aussi qu'un cheval tourne à toutes mains, pour dire qu'il manie & tourne au pas, au trot, au galop. On dit qu'il est entier à une main, quand il n'a de la disposition à tourner que d'un côté, à une même main. Changer de main, c'est tourner & porter la tête d'un cheval d'une main à l'autre, de droite à gauche, ou de gauche à droite. Il ne faut jamais changer de main, qu'on ne chasse le cheval en avant en changeant de main, & après qu'on l'a changé, on le pousse droit pour former un arrêt. Pour jamais échapper un cheval de la main, il faut tourner en bas les ongles du poing

de la bride. Pour le changer à droite, il faut les tourner en haut portant la main à droite. Pour le changer à gauche, il faut les tourner en bas & à gauche; & pour arrêter le cheval, il faut tourner les ongles en haut & lever la main. Quand on apprend à un cheval à changer de main, que ce soit d'abord au pas, & ensuite au trot & au galop. Effets de la main se dit pour aides de la main, pour les mouvements de la main qui servent à conduire un cheval. Il y a quatre effets de la main, ou quatre manières de se servir de la bride; sçavoir, pour chasser un cheval en avant, pour le tirer en arrière, & pour le changer à droite ou à gauche. Hâter la main se dit à un écuyer qu'on veut obliger à tourner la main plus vite du côté qu'il manie. Sentir un cheval dans la main, c'est remarquer qu'on tient sa volonté dans la main, qu'il goûte la bride, qu'il a un bon appui pour obéir au mors. Hors la main se disoit autrefois d'un cheval désoberissant à la main, lourd à la bride, qui n'est pas dans la main. Forcer main, c'est être insensible aux aides de la bride, s'emporter malgré le cavalier. Travailler un cheval de la main à la main, c'est-à-dire, le travailler par le seul effet de la bride, sans que les autres aides y contribuent, excepté le gras des jambes dans le besoin. Mener un cheval en main, c'est le trotter en main, le promener en main, c'est-à-dire, sans qu'il soit monté. Pour connoître si un cheval est boiteux, il faut le faire trotter en main sur le pavé. On appelle un cheval de main, celui qu'on mène en main, c'est-à-dire, sans monter dessus, & qui est réservé pour monter le maître, lorsqu'il veut changer de cheval. On appelle un cheval à deux mains, un cheval commun qui peut servir à la selle & à la charrue, ou au carrosse, qui porte & qui traîne. On dit enfin d'un cheval de carrosse, qu'il est sous la main, quand il est du côté dont le cocher tient sa verge.

MANÈGE. Lieu propre & destiné à manier & à faire travailler les chevaux. Il y a un terrain marqué pour les voltes autour d'un pilier, une carrière pour courir la bague, & à côté, des piliers deux à deux entre lesquels on met les chevaux destinés aux airs relevés. Quelquefois les manèges sont couverts, comme dans les grandes académies, afin de travailler à couvert des injures du temps; & quelquefois ils sont découverts, pour donner plus de liberté & de plaisir aux cavaliers & aux chevaux.

MANÈGE signifie aussi l'exercice du cheval & la façon particulière de le faire travailler. Il y a plusieurs sortes de manèges. Chaque cheval a son manège particulier. Ce cheval n'est pas encore dressé à ce manège. Recherchez ce cheval d'un tel air, d'un tel manège. Il y a de la justesse, de la méthode au manège de ce barbe, & il travaillera du manège qu'on voudra.

MANÈGE par haut. C'est la façon de faire travailler les sauteurs, qui s'élevant plus haut que la terre à terre, manient à courbettes, à croupades &c

à ballotades. On appelle autrement ce manège ; les airs relevés.

MANÈGE de guerre (le) est le galop inégal , tantôt plus écouté , tantôt plus étendu , dans lequel le cheval change aisément de main dans toutes les occasions où on en a besoin.

MANÈGE se dit aussi en général de l'art d'instruire les chevaux à obéir , & les hommes à les conduire.

Abrégé des principes.

Il faut qu'un homme qui s'exerce au manège , soit bel homme de cheval , c'est-à-dire , qu'il se place bien sur le cheval , qu'il y soit ferme , qu'il y ait bon air. Il est écuyer parfait , lorsqu'à cette qualité il joint celle de bon homme de cheval , c'est-à-dire , qu'il a la pratique des chevaux , qu'il fait les conduire & les dresser à toutes sortes d'airs & de manèges ; qu'il connoit leur force ; qu'il étudie leurs inclinations , leurs habitudes , leurs perfections & leurs défauts. Par un bon homme de cheval , on entend encore celui qui s'applique à connoître à quoi un cheval peut être propre , pour n'entreprendre sur lui que ce qu'il pourra exécuter de bonne grace. Il est bon de dresser l'homme plutôt que le cheval , ou du moins de proportionner l'un à l'autre.

On étudiera d'abord la nature du cheval , quelles sont ses défenses , comment il se gouverne dans la fougue. Un des points les plus essentiels pour le dresser promptement , est de ne le châtier point mal-à-propos , sur-tout lorsqu'il n'a besoin que des aides ; la douceur , les caresses , lorsqu'il obéit ou qu'il cherche à obéir , & la patience lorsqu'il résiste , étant les plus courts & les plus sûrs moyens de le bien dresser. On ne peut l'appeller dressé , que lorsqu'il répond parfaitement aux aides de la main & aux deux talons. Pour le faire parfaitement obéir à ces deux aides , qui sont les principales , il faut d'abord donner au cheval les leçons les plus difficiles. On commence par l'instruire à tourner pour faire de bonnes voltes , terre-à-terre , c'est en quoi consiste la plus grande difficulté ; chaque cheval ayant naturellement un air particulier , sans avoir celui de tourner si on ne l'y instruit. On le lui apprend néanmoins très-aisément , si on le met à la longe , & qu'on le fasse marcher au pas deux ou trois jours de suite sans le battre , puis au trot pendant dix ou douze jours ; après quoi il fait connoître son instinct , sa force & tout ce qu'il peut avoir de bon en lui. Il est essentiel de ne le point presser jusqu'à ce qu'il marche & trotte facilement , & qu'il s'accoutume à débarrasser parfaitement les jambes. On le pousse ensuite au galop , où étant assuré on pourra l'animer davantage pour l'obliger , en se mettant sur les hanches , à manier seul , & à faire quelques temps terre-à-terre , ce qui se doit pratiquer plutôt à gauche qu'à droite.

Si un cheval est impatient , malicieux ou colère , on se donnera de garde de le battre , s'il va en

avant. S'il s'arrête , soit en allant en arrière , soit en se jettant contre le pilier , il faudra l'intimider avec la chambrière ; ayant attention pourtant à le caresser lorsqu'il obéit. Cette alternative le rendra bientôt docile aux leçons du maître. Il faut vigoureusement employer la chambrière , à l'égard d'un cheval paresseux & lâche. Ce n'est que par les caresses qu'il faut accoutumer à prendre un appui juste & à se mettre sur les hanches , un cheval qui a la bouche mauvaise. On traite de même avec douceur les chevaux que la pesanteur empêche d'obéir à ce qu'on demande d'eux , ou ceux qui , à la pesanteur , joignent la malice.

Après avoir commencé à lui donner sa leçon à la longe , on l'attache ensuite entre deux autres. L'écuyer qui se met derrière , lui apprend avec le manche de la houffine ou celui de la chambrière , à fuir les coups & le faire marcher doucement & de côté , de-çà & de-là. Si le cheval refuse d'obéir , on le ramènera autour du pilier , où on racourcit la corde du cavesson ; on l'y fait marcher doucement des hanches avec le manche de la houffine ou de la chambrière. Il y connoitra mieux plutôt ce qu'on lui demande , qu'au milieu de deux piliers , où il se trouve bien plus contraint , & il résulte de cette méthode plusieurs avantages considérables. Un cheval ainsi dressé n'est jamais fort en bouche , ni rétif , ni entier & opiniâtre à tourner à droite & à gauche.

Avant que de faire monter le cheval , il faut qu'il obéisse sans répugnance aux leçons qu'on lui donne , & lorsqu'on le voit ainsi assuré , on le monte avec la selle & la bride. Si on le travaille avec la selle & la bride seulement sans le monter , on aura soin d'abattre les étriers. L'écuyer qui monte un cheval pour commencer à le dresser ôte d'abord ses éperons , & l'accoutume , sans se remuer du tout & sans lui faire sentir la bride , à porter son homme volontairement , tandis que celui qui tient la chambrière continue à lui donner la leçon. Dès que le cheval a pris cette habitude , il faut lui donner un cavalier qui entende un peu le manège , & qui ait de la pratique à la main & aux talons ; qui l'accoutume peu-à-peu à sentir la main & à s'y laisser conduire , qui le fasse , mais avec beaucoup de discrétion , manier tout seul , tandis que l'animal commencera à prendre l'appui de la main. Il s'instruit toujours bien , quand on commence par le faire obéir à la main , plutôt qu'aux talons , qu'on n'emploie que dans la dernière extrémité : par exemple , lorsqu'on voit le cheval assuré au pas , au trot ou au galop , & jamais terre-à-terre. On oblige le cheval à prendre une cadence terre-à-terre , lorsqu'après sa leçon on l'attache entre les piliers. Après l'avoir fait aller de côté , de-çà & de-là , le cavalier descend , lui frappe doucement la poitrine avec la houffine , & à l'aide de la langue , lui apprend à faire des courbettes.

Le cheval est-il colère & stupide , le cavalier le frappe de la houffine sur une jambe de derrière ,

On sur toutes les deux, pour le faire ruer. Si ce moyen n'opéroit rien, & que le cheval ne voulût point lever le devant, on fera tenir un gros bâton haut de terre d'environ un pied & demi, & tenant une des cordes du caveçon, on obligera le cheval à sauter par dessus; & à mesure qu'il s'en approchera, le cavalier l'aidera de la langue & de la houffine sur l'une & sur l'autre de ses épaules: c'est un moyen infallible de lui apprendre à faire une bonne courbette; & par une bonne courbette, il faut entendre une courbette que le cheval fait librement, à l'aide de la langue seule, toutes les fois qu'il plaît au cavalier de la lui demander; & lorsqu'il accompagne bien ensemble le devant & le derrière. On n'oubliera pas sur-tout de caresser le cheval toutes les fois qu'il obéit & qu'il exécute bien ce qu'on lui demande; rien ne l'encourage mieux à bien faire, & rien ne le rebute plus que la sévérité. Lorsque le cheval fait franchement trois ou quatre bonnes courbettes de suite, on fera allonger, pendant cinq ou six leçons, les cordes du caveçon, afin qu'il prenne un bon appui dans la main. On le fera marcher de côté, de-çà & de-là, des hanches seulement; & de pas, en approchant tantôt un talon & tantôt l'autre. On fera la même chose à courbettes, deux ou trois de chaque côté; & on lui apprendra à manier de côté pour les talons, lorsqu'il s'appuie de la main, en l'aidant de la houffine, au cas qu'il ne se lève pas assez de devant & de derrière. Un bon écuyer, au reste, entretient toujours un cheval à la cadence qu'il prend lui-même, soit cabrioles, soit balotades, soit croupades.

Le cheval naît toujours avec un air qui lui est naturel & particulier; il faut l'étudier, il faut l'y instruire, pour dresser cet animal promptement & parfaitement. Il faut aussi se donner bien de garde de le battre, quand il prend quelque cadence de bonne volonté ou par défense. Qu'on le fasse sauter, & qu'on l'y maintienne, si on observe qu'il se défende des sauts. Il se rabattra assez de lui-même, quand il n'aura plus assez de force pour continuer les cabrioles, les balotades & les croupades, à courbettes ou au terre-à-terre. On se ressouviendra aussi de continuer & de finir entre les deux piliers la leçon qu'on donne au cheval; c'est le seul endroit où l'on errouve tout ce qui est nécessaire pour le bien instruire, & toutes les justesses dépendent de celle de ferme-à-ferme. Attacher un cheval entre les deux piliers avec les longes d'un filer qu'il aura dans la bouche au lieu de bride, l'y faire manier sans selle & l'y châtier soi-même, est un excellent moyen de lui affermir promptement la tête, de lui faire prendre un bon appui à la main de la bride, de le faire manier sur les hanches, de lui gagner l'haleine sur les courbettes.

Une des leçons les plus essentielles & les plus utiles, à plusieurs égards, qu'on puisse donner à un cheval irrésolu & peu assuré de sa cadence, de son appui & de ses aides, c'est de le remettre autour

Equitation, Escrime & Danse.

du pilier avec une longe attachée au banquet du mors comme une fausse rêne, & de l'y faire lever demi-à courbettes & demi-terre-à-terre. Cela se pratique en l'obligeant à lever le devant & à chasser fort en avant. Rien ne contribue mieux à le résoudre & à le déterminer à bien embrasser la volte; rien ne le relève & ne l'allège davantage; rien de plus propre à le rendre souple & prompt à donner tout ce qu'on lui demande. Pincer un cheval délicatement & le sçavoir faire à propos, est une des principales aides, & des plus nécessaires à sçavoir à l'homme & au cheval. Sans cette connoissance, il est impossible qu'un cavalier puisse faire manier son cheval de bonne grace. Supposez qu'on ait à accoutumer à l'éperon, un cheval qui y est extrêmement sensible; ce n'est que par degrés qu'on surmonte cette sensibilité. Voici comment il faut s'y prendre. On le fait attacher entre les deux piliers, teuant les cordes courtes, après avoir commencé sa leçon autour du pilier seul, pour l'entretenir seul dans sa bonne cadence. Le cavalier ôte les éperons, ou lie deux balles à jouer à la paume à leurs molettes. Il oblige, en appuyant du talon seul, ou avec ses balles, le cheval à aller doucement de côté, de-çà & de-là.

Quand le cheval a pris l'habitude d'aller de côté au pas, il faut le tenir droit en une place, & approcher, de fois à autres, les deux talons ensemble, afin qu'il les sente en même-temps; & quand il est accoutumé à les sentir de cette manière sans manier, on commence à lui donner sa leçon entre les deux piliers, de crainte qu'il ne rompe sa cadence, en faisant quelque désordre. Il faudra alors lui approcher doucement à tous les temps, les deux talons, ou seuls, ou armés de balles. Lorsque le cheval souffrira l'une & l'autre manière, on prendra des éperons qui ne piqueront point; & ensuite, en continuant les mêmes leçons qu'on lui aura données, on reprendra les éperons ordinaires, qu'on lui appuiera doucement ou fort, s'il en est besoin.

Il n'est point de cheval, quelque impatient qu'il soit, qui ne s'habitue ensuite à souffrir les aides du talon au contentement du cavalier. Le cheval est-il réduit à ce point, on commence toujours à lui donner sa leçon autour du pilier & sur les voltes. On l'attache ensuite entre les deux piliers, en observant de tenir les cordes un peu plus longues. Enfin, on commence à le faire aller doucement de côté, au pas, de-çà & de-là, & à reprendre sa cadence au secours des deux talons, sans s'arrêter. Le cheval qui ne fait pas manier de côté, n'est que par hasard capable de faire de bonnes voltes. Lorsqu'il vient à s'élargir, quoique bien instruit à faire ses voltes, l'éperon le resserre; & lorsqu'en maniant par le droit, il lui arrive de se jeter d'un côté ou d'autre, l'un ou l'autre des éperons l'oblige d'aller droit. Lorsqu'un cheval manie à courbettes de la même pile, celui qui le monte doit l'aider des deux talons, pour lui faire porter ses

R

épaules en avant, & appuyer un peu plus ferme celui du côté duquel il le chasse, afin qu'il y obéisse. Supposé qu'on ait à dresser un cheval, qui, quoique vigoureux & malgré la bonté de ses pieds & de ses jambes, est, faute de courage, très-lourd & très-insensible, voici la méthode qu'il faut suivre pour le réveiller. On le laisse pendant 5 à 6 semaines dans une écurie très-sombre, où on lui donne à manger tant qu'il veut, sans l'en faire sortir. Si cette manière de le gouverner ne le rend pas propre à l'exercice, on le mettra autour du pilier, où on le réveillera avec la chambrière, de la houffine & de la voix, afin que par ce moyen il parte plus librement pour les talons. Si cette méthode est sans succès, il est inutile de vouloir dresser un pareil cheval au manège, il n'y réussira jamais. Le cheval est-il sorti des piliers, on lui apprend à se laisser conduire de plein gré par la bride, & à s'arrêter droit où l'on veut. L'arrêt doit se faire toujours à trois ou quatre temps seulement.

Si le cavalier trouve de la difficulté dans cette conduite, il se servira des deux rênes, qu'il tiendra séparées dans les deux mains, comme on se sert des longes du cavesson. L'usage d'une sequille contribue beaucoup à empêcher le cheval de branler la tête; de même que celui d'une corde, grosse comme la moitié du petit doigt, mise autour de la musserole, passée dans la selle, le long du siège, arrêtée ensuite au pommeau & ajustée, à la longueur qu'on souhaite que le cheval obéisse, on lui apprend à faire de bonnes passades terre-à-terre. Des passades relevées à courbettes sont tout ce que le cheval parfait peut faire de mieux, c'est tout ce qu'il y a de plus excellent dans l'art de monter à cheval, c'est par où on achève ordinairement un cheval. On mesure ordinairement la longueur & la largeur des passades à la force, à la gentillesse & à l'inclination du cheval. La véritable proportion est que la passade n'excede pas cinq ou six fois la longueur de cet animal. La demi-volte aura deux pieds de largeur ou environ, sera ovale, & faite au troisième temps de l'arrêt. Après l'avoir fermée à droite, de la main & du talon, on fait repartir le cheval de toute sa force, & on la ferme à gauche, en arrêtant au troisième temps. Le cavalier observera de ne point obliger le cheval à en faire plus qu'il ne peut, afin qu'il les fasse toutes de bonne grace. Cinq ou six passades suffisent dans une carrière. Les passades relevées, lorsqu'elles sont bonnes & bien souennues, couronnent les plus grandes justesses d'un cheval. La manière de faire partir de bonne grace un cheval de la main, n'est pas moins essentielle. Pour y réussir, il faut, dans la première leçon, lâcher de trois doigts la main qui tient la bride; presser les talons en l'état où on se trouve, sans aller chercher son temps plus loin, & accoutumer le cheval à partir de cette manière, en se donnant sur-tout bien de garde d'ouvrir les jambes & le bras droit. Quant au nombre des courbettes, il en faut neuf dans un arrêt, trois en ar-

rêtant; trois dans la demi-volte en tournant & trois avant que de partir. Le passage fait selon les proportions & les distances nécessaires est le seul moyen d'ajuster les chevaux à toute sorte d'airs. Ce passage se fait, lorsque le cheval en tournant ou en marchant de côté, croise les jambes, un peu moins celles de derrière que celles de devant; & pour faire le passage des voltes bien proportionné, il faut que les jambes de devant fassent un cercle à-peu-près de la longueur du cheval, & celles de derrière un autre plus petit des deux tiers. Ce n'est au reste que sagement & avec discrétion, qu'il faut user de ce passage; c'est ce qu'il y a de plus difficile à apprendre dans le manège.

Le cheval est-il parvenu jusqu'à manier parfaitement autour du pilier & à obéir au passage, à la main & aux talons, le cavalier le mènera de pas par le droit, c'est-à-dire, le long d'une haie ou d'une muraille; il lui fera faire après cela trois ou quatre courbettes, puis marcher trois ou quatre pas, continuant ainsi de le travailler en levant & en marchant de temps à autre, jusqu'à ce qu'il sache le faire de suite, & qu'il manie par le droit de son plein gré. On le promène ensuite rondement sur les voltes au même passage, jusqu'à ce qu'il y marche sans s'embarrasser les jambes, ni se les choquer en aucune manière. S'il se présente de l'air qui lui est naturel, dans la justesse de sa piste; le cavalier fera ce moment, & l'aidera tout doucement pour l'obliger à faire un quart de volte. S'il ne se présente pas de lui-même comme on le souhaite, le cavalier l'y engagera par le moyen des aides de la langue, de la houffine sur le devant, & des talons, qu'il appuiera même vigoureusement en cas que le cheval refuse de se présenter, jusqu'à ce qu'il soit toujours prêt à exécuter ce qu'on lui demande.

Quant aux chevaux qui se présentent à faire quelques courbettes par le droit, mais qui répugnent à tourner & à plier en maniant sur les voltes, on partage la volte en quatre, & on les arrête sur quatre parties, droit & juste. Chaque fois que le cavalier les arrête, il les lève en une place quatre courbettes seulement sans son tourner, il continue tournant de pas, arrêtant & levant quatre courbettes en une place; & dès que le cheval est parfaitement instruit de cette leçon, au lieu de faire les quatre courbettes en une place, le cavalier tourne doucement la main, & en l'aidant à propos, l'oblige insensiblement à faire les quatre courbettes en tournant. D'autres lui apprennent d'abord à tourner sur une volte justement quarrée, & ensuite sur un quarré long, la méthode revient au même.

Pour achever d'ajuster un cheval, on le promènera de pas sur les demi-voltes, commençant par une, deux ou trois, ou davantage de demi-volte, d'une haleine, selon qu'on le jugera assuré & instruit. Car il faut prendre pour maxime générale de ne jamais ennuyer, rebuter, trop fatiguer un cheval en lui donnant ses leçons. Si on le met au reste

sur les demi-voltes, plutôt que sur une autre leçon, c'est qu'il est bien plus facile au cheval de faire une demi-volte seule qu'une volte entière. Outre que cette méthode lui gagne plus aisément l'haleine que sur les voltes; car s'il fait bien une demi-volte, il fera sans doute capable d'en bien faire une entière, qu'il redoublera autant de fois que sa force & son haleine le lui permettront. Ce n'est pas assez qu'un cheval manie bien sur les voltes, il faut encore lui apprendre à manier sur le côté. On y parviendra aisément en le faisant promener de pas, de côté, de la main & du talon. Lorsqu'il obéit de pas, on le lève deux ou trois courbettes à-la-fois, & on continue ainsi de pas & à courbettes. Après cette leçon, & l'avoir promené de côté, de çà & de-là, on le chasse en avant. Pour l'achever & lui donner enfin les plus grandes justesses, il faut lui apprendre à aller & à manier en arrière. Rien de meilleur au reste, pour le perfectionner entièrement, que les voltes bien rondes; mais elles doivent être larges, moyennes & étroites, autant qu'il plaît au cavalier.

On remarquera encore, qu'il faudra pour conduire un cheval rondement sur les voltes, qu'il souffre la main, qu'il y obéisse, que son appui soit bon & juste, sans branler la tête pour quoi que ce soit; qu'il aille en avant pour les talons, & qu'il s'arrête toutes les fois qu'il plaît au cavalier; qu'il obéisse aux talons de-çà & de-là, & qu'il prenne une cadence juste & égale; qu'il souffre enfin les aides & les châtimens de la main & des talons. Quant à l'usage des lunettes, il est souvent inutile à l'égard des chevaux trop rétifs, trop impatients, trop colères, & qui n'ont pas de mémoire. Pour en tirer quelque avantage, l'écuyer qui veut s'en servir pour ajuster son cheval, prendra garde de ne les lui point donner, lorsqu'il maniera sur les voltes. Il prendra le cheval à pied & d'une main, par une des rênes près de la branche du mors, pour le tirer en avant. Il fera reculer le cheval, le poussant sur la main droite, & le tirant sur la gauche en changeant de main. En passant enfin de l'autre côté du cheval, & le poussant sur la main gauche, il le tirera sur la droite en le frappant doucement au ventre du manche de la houffine, pour lui faire faire la croupe de l'autre côté, & par ce moyen il lui apprendra tous les mouvements de la main qui tient la bride. Tous les airs dont on se servoit autrefois sont maintenant réduits à cinq, au terre-à-terre, aux courbettes, aux cabrioles, au pas & au saut. Pour instruire un cheval à l'air des cabrioles, on commence par le mettre au pilier, sans qu'il y ait personne dessus. On tâche de l'y rendre obéissant au pas, au trop, & à souffrir la main au galop, à s'y laisser conduire, & à fuir la gauche de-çà & de-là, après avoir été attaché entre les deux piliers. Lorsqu'on peut lui mettre sans danger un homme dessus, on fait faire au cheval le même manège. On tâche de le délibérer au terre-à-terre, de le faire aller en avant par obéif-

sance, & de fuir les talons avant que de le chercher de plus près. On le fait lever haut à la fin de la leçon, & on l'oblige à plier les jambes autant qu'il est possible. Qu'on évite sur-tout, s'il arrive alors qu'un cheval se défende de l'esquive, de lui demander quelque chose mal-à-propos. Il suffit qu'il n'aille pas en arrière, si ce n'est que le cavalier le veuille bien. Du reste, s'opiniâtrer à vouloir l'empêcher alors de faire ce qu'il voudroit, seroit s'y prendre très-mal.

Le cheval délibéré à se lever haut du devant & à bien plier les jambes, commence sa leçon par le terre-à-terre. On le fait ensuite attacher entre les deux piliers, & on observe que les cordes du cavesson soient un peu courtes, pour lui apprendre à lever le derrière & à ruer des deux à-la-fois. On le frappe enfin sur la croupe pour l'obliger à ruer. S'il obéit, on le caresse. S'il ne répond que mollement à ce qu'on lui demande, on lui présente un bâton qui a environ cinq ou six pieds de long & une petite pomme de fer au bout. Cette pomme sert de molette d'éperon; on l'en touche, s'il en est besoin. Ce moyen est infailible pour apprendre au cheval à ruer facilement. Il faut, au reste, que ce soit également des deux pieds, que se fasse cette ruade, & on l'y déterminera en lui mettant un bâton de chaque côté, jusqu'à ce qu'il le connoisse. S'il faisoit le paresseux, on l'obligerait à ruer par le moyen d'une espèce d'aiguillon qu'on appelle *poisson*. Celui qui le monte, lève devant dans le temps que le cheval retombe à terre; on présente en même temps les bâtons au cheval, qui, ne manquant pas de répondre à cette aide, fait d'abord une bonne cabriole, la redouble chaque fois qu'en levant on lui présente les bâtons; & il la fera enfin par le seul moyen de la gaulle. D'abord le cavalier n'en exige qu'une, il gagnera ensuite sur l'haleine du cheval d'en faire davantage, & il continuera à le travailler de cette sorte, à plusieurs reprises, & sur-tout sans le forcer.

Quand le cheval est assuré entre les deux piliers à se lever devant à l'aide de la langue & de la houffine, on lui donne quelques leçons pour le bien mettre dans la main, & pour lui faire faire ses sauts égaux dans la main, sur sa foi & sans s'abandonner sur les cordes du cavesson. Si on remarque que le cheval répugne dans le temps qu'il est en liberté & sur sa foi, à obéir à la main, au talon, aux aides de la langue & du poisson; on ne doit point aller plus avant, qu'on n'ait vaincu cette opiniâtreté. Cette difficulté étant surmontée, on met le cheval autour du pilier où on commence sa leçon de pas. Se présente-t-il lui-même de son air, on prend ce temps pour tirer de lui deux ou trois sauts, s'il ne s'y présente point, on continue terre-à-terre avant que de le lever. C'est en levant & en marchant ainsi de pas, à plusieurs reprises, qu'il sera bientôt réduit à fournir une ou plusieurs voltes entières.

Aussi-tôt que le cheval est assuré sur les voltes

autour du pilier, on l'attache entre les deux piliers, & après que celui qui est dessus l'a fait aller de pas, de côté, de-çà & de-là, à l'aide des deux talons, il faut qu'il le lève de l'air des courbettes, s'il les fait faire & qu'il lui apprenne d'aller de côté à courbettes. On en exceptera les chevaux instruits aux cabrioles, & qui manient à courbettes, lorsqu'on l'exige d'eux, & qu'on se gardera bien d'aider de la langue, d'autant que cette aide n'est propre que pour les cabrioles, & que pour les voltes on n'a besoin que de la houffine, dont on les frappe sur le cou ou sur l'épaule. Pour achever d'instruire un cheval à faire des cabrioles en perfection, le cavalier peut lui apprendre les voltes, en le promenant de pas, assez large, & sans le ferrer des hanches qui, à l'air des cabrioles, doivent être dehors & sujettes, parce qu'il suffit qu'il y en ait une. Il se servira aussi de la main pour mener le cheval rondement des épaules & des hanches; & après l'avoir promené, tant à droite qu'à gauche, si le cheval se présente, il prendra ce temps & l'aidera, se contentant d'une seule demi-volte, s'il a fait bien. En continuant quelque temps cette leçon, le cheval fera franchement des voltes en peu de jours. Qui voudroit le faire alors aller en arrière, agiroit mal; parce que cela n'est pas propre à l'air des cabrioles; il ne s'agit que de l'entretenir dans cette leçon.

L'air, un pas & un saut est différent des trois autres dont on a parlé, quoique composé de tous les trois, qu'il faut que le cheval exécute quand il manie; de sorte, que le cheval qui manie à un pas & un saut, manie en même temps terre-à-terre, à courbettes & à cabrioles. Pour le faire parvenir à ce degré de perfection, il faut que le cavalier lâche la main, afin que le cheval fasse le pas avec un peu de colère, comme s'il manioit terre-à-terre; il le retire promptement comme quand le cheval manie à courbettes; il le soutient ensuite pour lui faire faire la cabriole fort haute. Si le cheval étoit paresseux, il lui presseroit les deux talons au ventre pour le faire avancer en lui lâchant un peu la bride, les appuieroit ensuite plus fortement pour l'obliger à sauter, tireroit & soutiendrait la main de la bride, jusqu'à ce qu'il sût manier parfaitement, & qu'il fût assuré de sa cadence. Il diminueroit alors ses aides pour rester juste sur la selle & en belle posture. On mettra le cheval autour du pilier; quand il y aura marché de pas, on le lève à courbettes; ensuite, en marchant de pas, on lui demande un saut par intervalle: de cette manière, s'il s'accoutume à se lever en marchant de pas, on lui demande un saut par intervalle: de cette manière, il s'accoutume à se lever en marchant, & à répondre au saut, quand on le souhaite. Le cavalier se fera suivre, & donnera un peu plus de fougue au cheval après le saut; puis il en tirera deux ou trois temps. Si l'animal répond imparfaitement à ces aides, s'il résiste à prendre cette cadence, on l'attachera entre les deux piliers, ou la tête contre le

mur; on l'y lèvera à courbettes; & si-tôt qu'il y aura obéi, on lui fera faire un saut en lui montrant le bâton & le soutenant de la main & des talons. Il se portera en avant parce qu'il y est attaché, & continuant à se dresser de la sorte, il aura bientôt pris cette cadence. Aussi-tôt qu'il y sera assuré, & qu'il ira librement dans la main & pour l'aide des talons, il se laissera facilement conduire par le droit & sur les voltes, étant déjà dressé aux cabrioles. La méthode est la même, si on veut commencer un cheval de l'air d'un pas & un saut, avant que de le commencer de l'air des cabrioles. La différence ne consisteroit en ce cas qu'à lui donner la cadence d'un pas & un saut.

TRAVAIL DU MANÈGE.

V. *Position, Trot, Rènes, Descendre, Galop, Aïrs, &c.*

DE L'ÉPAULE EN DEDANS. (LA GUERINIÈRE):

Nous avons dit ci-devant, que le trot est le fondement de la première souplesse & de la première obéissance qu'on doit donner aux chevaux; & ce principe est généralement reçu de tous les habiles écuyers; mais ce même trot, soit sur une ligne droite, soit sur des cercles, ne donne à l'épaule & à la jambe du cheval, qu'un mouvement en avant, lorsqu'il marche sur la ligne droite; & un peu circulaire de la jambe & de l'épaule de dehors, lorsqu'il va sur le cercle: mais il ne donne pas une démarche assez croisée d'une jambe par-dessus l'autre, qui est l'action que doit faire un cheval dressé, connoissant les talons, c'est-à-dire, qui va librement de côté aux deux mains.

Pour bien concevoir ceci, il faut faire attention que les épaules & les jambes d'un cheval ont quatre mouvements. Le premier, est celui de l'épaule en avant, quand il marche droit devant lui. Le deuxième mouvement, est celui de l'épaule en arrière, quand il recule. Le troisième mouvement, c'est lorsqu'il lève la jambe & l'épaule dans une place, sans avancer ni reculer, qui est l'action du piaffer. Et le quatrième, est le mouvement circulaire & croisé que doivent faire l'épaule & la jambe du cheval, lorsqu'il tourne étroit, ou qu'il va de côté.

Les trois premiers mouvements s'acquièrent facilement par le trot, l'arrêt & le reculer; mais le dernier mouvement est le plus difficile, parce que dans cette action, le cheval étant obligé de croiser & de chevaler la jambe de dehors par-dessus celle de dedans, si dans ce mouvement le passage de la jambe n'est pas avancé ni circulaire, le cheval s'attrappe la jambe qui pose à terre, & sur laquelle il s'appuie, & la douleur du coup peut lui donner une atteinte, ou du moins lui faire faire une fautive position: ce qui arrive souvent aux chevaux qui ne sont pas assez souples des épaules. La difficulté de trouver des règles certaines, pour donner à l'épaule & à la jambe la facilité de ce mouvement circulaire d'une jambe par dessus l'autre, a toujours

embarrassé les écuyers, parce que sans cette perfection, un cheval ne peut tourner facilement, ni fuir les talons de bonne grace.

Afin de bien approfondir la leçon de l'épaule en dedans, qui est la plus difficile & la plus utile de toutes celles qu'on doit employer, pour assouplir les chevaux; il faut examiner ce qu'ont dit M. de la Broue & M. le duc de Newcastle, au sujet du cercle, qui, selon le dernier, est le seul moyen d'assouplir parfaitement les épaules d'un cheval.

« M. de la Broue dit que toutes les humeurs & » complexions des chevaux ne sont pas propres à » cette sujétion extraordinaire, de toujours tourner sur des cercles pour les assouplir; & leurs » forces n'étant pas capables de fournir tant de » tours tout d'une haleine, ils se reburent & se roidissent de plus en plus, au lieu de s'assouplir.

M. le duc de Newcastle s'explique ainsi :

« La tête dedans, la croupe dehors sur un cercle, met d'abord un cheval sur le devant, il prend de l'appui & s'assouplit extrêmement les épaules, &c.

Trotter & galoper la tête dedans, la croupe dehors, fait aller tout le devant vers le centre; & le derrière s'en éloigne, étant plus pressé des épaules que de la croupe.

» Tout ce qui chemine sur un grand cercle travaille davantage, parce qu'il fait plus de chemin, que tout ce qui chemine sur un plus petit cercle, ayant plus de mouvemens à faire, & il faut que les jambes soient plus en liberté; les autres sont plus contraintes & sujettes dans le petit cercle, parce qu'elles portent tout le corps, & celles qui font le plus grand cercle, sont plus longtemps en l'air qu'elles.

» L'épaule ne peut s'assouplir, si la jambe de derrière de dedans n'est avancée & approchée, en travaillant la jambe de derrière de dehors ».

On voit par le propre raisonnement de ces deux grands hommes, que l'un & l'autre ont admis le cercle; mais M. de la Broue ne s'en sert pas toujours, & il préfère souvent le quarré.

Pour M. le duc de Newcastle, dont le cercle est la leçon favorite, il convient lui-même des inconvéniens qui s'y trouvent, quand il dit, que dans le cercle la tête dedans, la croupe dehors, les parties de devant sont plus sujettes & plus contraintes que celles de derrière, & que cette leçon met un cheval sur le devant.

Cet aveu que l'expérience confirme, prouve évidemment que le cercle n'est pas le vrai moyen d'assouplir parfaitement les épaules; puisqu'une chose contrainte & appesantie par son propre poids ne peut être légère: mais une grande vérité, que cet illustre auteur admet, c'est que l'épaule ne peut s'assouplir, si la jambe de derrière de dedans n'est avancée & approchée en marchant de la jambe de derrière de dehors: & c'est cette judicieuse remarque qui m'a fait chercher & trouver la leçon de

l'épaule en dedans dont nous allons donner l'explication.

Lors donc qu'un cheval saura trotter librement aux deux mains sur le cercle & sur la ligne droite, qu'il saura sur les mêmes lignes, marcher un pas tranquille & égal; & qu'on l'aura accoutumé à former des arrêts & demi-arrêts, & à porter la tête en dedans; il faudra alors le mener au petit pas lent & peu raccourci le long de la muraille, & le placer de manière que les hanches décrivent une ligne, & les épaules une autre. La ligne des hanches doit être près de la muraille, & celle des épaules, détachée & éloignée du mur environ un pied & demi ou deux, en le tenant plié à la main où il va. C'est-à-dire, pour m'expliquer plus familièrement, qu'au lieu de tenir un cheval tour-à-fait droit d'épaules & de hanches sur la ligne droite le long du mur, il faut lui tourner la tête & les épaules un peu en dedans vers le centre du manège, comme si effectivement on vouloit le tourner tour-à-fait, & lorsqu'il est dans cette posture oblique & circulaire, il faut le faire marcher en avant le long du mur, en l'aidant de la rêne & de la jambe de dedans: ce qu'il ne peut absolument faire dans cette attitude, sans croiser ni chevaler la jambe de devant de dedans par dessus celle de dehors, & de même la jambe de derrière de dedans par dessus celle de derrière de dehors, comme il est aisé de le voir dans la figure de l'épaule en dedans, qui est au commencement de ce chapitre, & dans le plan de terre de la même leçon, qui rendront la chose encore plus sensible.

Cette leçon produit tant de bons effets à-la-fois, que je la regarde comme la première & la dernière de toutes celles qu'on peut donner au cheval, pour lui faire prendre une entière souplesse, & une parfaite liberté dans toutes ses parties. Cela est si vrai, qu'un cheval qui aura été assoupli suivant ce principe, & gâté après ou à l'école, ou par quelqu'ignorant, si un homme de cheval le remet pendant quelques jours à cette leçon, il le trouvera aussi souple & aussi aisé qu'auparavant.

Premièrement, cette leçon assouplit les épaules; parce que la jambe de devant de dedans, croisant & chevalant à chaque pas que le cheval fait dans cette attitude, en avant par-dessus celle de dehors, & le pied de dedans allant se poser au-dessus du pied de dehors, & sur la ligne de ce même pied, le mouvement auquel l'épaule est obligée dans cette action, fait agir nécessairement les ressorts de cette partie, ce qui est facile à concevoir.

2°. L'épaule en dedans prépare un cheval à se mettre sur les hanches, parce qu'à chaque pas qu'il fait dans cette posture, il porte en avant sous le ventre, la jambe de derrière de dedans, & va la placer au-dessus de celle de derrière de dehors, ce qu'il ne peut faire sans baisser la hanche: il est donc toujours sur une hanche à une main, & toujours sur l'autre hanche à l'autre main, & par conséquent il apprend à plier les jarrets sous lui; c'est

ce qu'on appelle être sur les hanches.

3. Cette même leçon dispose un cheval à fuir les talons, parce qu'à chaque mouvement, étant obligé de croiser & de passer les jambes l'une par-dessus l'autre, tant celles de devant que celles de derrière, il acquiert, par là, la facilité de bien chevaler les bras & les jambes aux deux mains, ce qu'il faut qu'il fasse, pour aller librement de côté. En sorte que lorsqu'on mène un cheval l'épaule en dedans à main droite, on le prépare à fuir les talons à main gauche, parce que c'est l'épaule droite qui s'affouplit dans cette posture : & lorsqu'on lui met l'épaule en dedans à main gauche, c'est l'épaule gauche qui s'affouplit, & qui le prépare à bien passer la jambe gauche pour aller facilement de côté à main droite.

Pour changer de main dans la leçon de l'épaule en dedans : par exemple, de droite à gauche, il faut conserver le pli de la tête & du col ; & en quittant le mur, faire marcher le cheval droit d'épaules & de hanches sur une ligne oblique, jusqu'à ce qu'il soit arrivé dans cette posture sur la ligne de l'autre muraille ; & là, il faudra lui placer la tête gauche & les épaules en dedans, & détachées de la ligne de la muraille, en l'élargissant & lui faisant croiser les jambes de dedans à cette main par-dessus celle de dehors, le long du mur, & de la même manière que nous venons de l'expliquer pour la droite.

Comme le cheval manquera dans l'exécution des premières leçons de l'épaule en dedans, soit en mettant la croupe trop en dedans, soit au contraire en tournant trop les épaules en dedans & en quittant la ligne de la muraille, pour éviter la sujétion de passer & de croiser ses jambes dans une posture qui lui tient tous les muscles dans une continuelle contraction, ce qui le gêne quand il n'y est pas accoutumé, le cercle alors doit servir de remède à ces défenses. On le mènera donc au petit pas sur un cercle large, & on lui dérobera de temps en temps des pas croisés des jambes de dedans par-dessus celles de dehors ; en sorte qu'en élargissant le cercle de plus en plus, insensiblement on arrivera sur la ligne de la muraille, & le cheval se trouvera dans la posture de l'épaule en dedans ; & dans cette attitude, on lui fera faire quelques pas en avant le long du mur ; ensuite on l'arrêtera, on lui pliera le col & la tête, en faisant jouer le mors dans la bouche avec la rêne de dedans ; on le flattera, & on le renverra.

S'il arrive qu'un cheval se retienne & qu'il se défende par malice, ne voulant point se rendre à la sujétion de cette leçon, il faudra la quitter pour quelque temps, & revenir au premier principe du trot étendu & hardi, tant par ligne droite que sur des cercles ; & lorsqu'il obéira, on le remettra au pas l'épaule en dedans sur la ligne de la muraille ; & s'il va bien quelque pas, il faut l'arrêter, le flatter & le descendre.

Lorsque le cheval commencera à obéir aux deux

manns à la leçon de l'épaule en dedans ; on lui apprendra à bien prendre les coins, ce qui est le plus difficile de cette leçon. Pour cela il faudra à chaque coin, c'est-à-dire au bout de chaque ligne droite, faire entrer les épaules dans le coin, lui conservant la tête placée en dedans ; & dans le temps qu'on tourne les épaules sur l'autre ligne, il faut faire passer les hanches à leur tour dans le coin par où les épaules ont passé. C'est avec la rêne de dedans & la jambe de dedans qu'on porte le cheval en avant dans les coins ; mais dans le temps qu'on tourne sur l'autre ligne, il faut que ce soit avec la rêne de dehors, en portant la main en dedans, & prendre le temps qu'il ait la jambe de dedans en l'air & prête à retomber, afin qu'en tournant la main dans ce temps-là, l'épaule de dehors puisse passer par-dessus celle de dedans ; & comme l'aide de tourner est une espèce de demi-arrêt, il faut en tournant la main, le chasser un peu en avant avec le gras des jambes. Si le cheval refuse de passer la croupe dans les coins, en se tenant large de derrière, & en se cramponnant sur la jambe de dedans, (défense la plus ordinaire des chevaux,) il faudra le pincer du talon de dedans en même temps qu'on tournera les épaules sur l'autre ligne. Voilà, selon moi, ce qu'on appelle prendre les coins, & non pas comme font la plupart des cavaliers, qui se contentent de faire entrer la tête & les épaules dans le coin, & négligent d'y passer la croupe ; de manière que le cheval tourne tout d'une pièce, au lieu qu'en y faisant passer les hanches après les épaules, le cheval dans ce passage d'épaules & de hanches s'affouplit non-seulement ces deux parties, mais encore les côtes, dont la souplesse augmente beaucoup l'agilité des ressorts du reste de son corps.

Si on examine la structure & la mécanique du cheval, on sera aisément persuadé de l'utilité de l'épaule en dedans, & on conviendra que les raisons que j'apporte, pour autoriser ce principe, sont tirées de la nature même, qui ne se dément jamais, quand on ne la contraint pas au-delà de ses forces. Et en même temps, si on fait attention à l'action des jambes du cheval, qui va sur un cercle la tête dedans la croupe dehors, il sera aisé de concevoir que ce sont les hanches qui acquièrent cette souplesse, qu'on prétend donner aux épaules par le moyen du cercle, puisqu'il est certain que la partie qui fait un plus grand mouvement, est celle qui s'affouplit le plus. J'admets donc le cercle pour donner aux chevaux la première souplesse, & aussi pour châtier & corriger ceux qui se défendent par malice, en mettant la croupe dedans malgré le cavalier ; mais je regarde ensuite l'épaule en dedans comme une leçon indispensable pour achever d'affouplir les épaules, & leur donner la facilité de passer librement les jambes l'une par-dessus l'autre, qui est une perfection que doivent avoir tous les chevaux qu'on appelle bien mis & bien dressés.

Ceux qui mettent la tête d'un cheval vis-à-vis du mur, pour lui apprendre à aller de côté, tombent dans une erreur dont il est facile de faire voir l'abus. Cette méthode le fait plutôt aller par routine que pour la main & les jambes; & lorsqu'on lôte de la muraille, & qu'on veut le ranger de côté dans le milieu du manège, n'ayant plus alors d'objet qui lui fixe la vue, il n'obéit qu'imparfaitement à la main & aux jambes, qui sont les seuls guides dont on doive se servir pour conduire un cheval dans toutes ses allures. Un autre désordre qui naît de cette leçon, c'est qu'au lieu de passer la jambe de dehors par-dessus celle de dedans, souvent il la passe par-dessous, dans la crainte de s'arrêter avec le fer la jambe qui est à terre, ou de se heurter le genou contre le mur, dans le temps qu'il leve la jambe & qu'il la porte en avant pour la passer par-dessus l'autre.

M. de la Broue est de ce sentiment, quand il conseille de ne se servir de la muraille, pour faire fuir les talons aux chevaux, que pour ceux qui pèsent ou qui tirent à la main; & bien loin de leur placer la tête si près du mur, il dit qu'il faut tenir le cheval deux pas en deçà de la muraille, ce qui fait environ cinq pieds de distance de la tête du cheval au mur.

Je ne vois donc pas pourquoi tant de cavaliers pour faire connoître les talons à un cheval, lui mettent la tête au mur, en le forçant d'aller de côté avec la jambe, l'épéron, & même la chambrière, qu'ils font tenir par un homme à pied. Il est bien plus sensé, selon moi, pour éviter cet embarras & les désordres qui peuvent en arriver, de lui mettre la croupe au mur. Cette leçon est tirée de l'épaule en dedans.

Nous avons dit dans le chapitre précédent, qu'en menant un cheval l'épaule en dedans à main droite, on lui assouplissoit l'épaule droite, ce qui donne la facilité à la jambe droite, lorsqu'il va de côté à main gauche, de chevaler par-dessus la jambe gauche, & de même en le travaillant l'épaule en dedans à gauche, c'est l'épaule de ce côté qui s'assouplit, & qui donne à la même jambe le mouvement qu'elle doit avoir pour chevaler librement par-dessus la droite, lorsqu'on mène un cheval de côté à main droite. Suivant ce principe, qui est incontestable, il est aisé de convertir l'épaule en dedans en croupe au mur. On s'y prend de cette manière.

Lorsqu'un cheval est obéissant aux deux mains à la leçon de l'épaule en dedans, & qu'il fait par conséquent passer librement les jambes de dedans par-dessus celles de dehors, il faut, en le travaillant par exemple à droite, après l'avoir tourné dans le coin à un des bouts du manège, l'y arrêter, la croupe vis-à-vis & environ à deux pieds de distance de la muraille, de peur qu'il ne se frotte la queue contre le mur; & au lieu de continuer d'aller en avant, il faut le retenir de la main & le presser de

la jambe gauche, pour lui dérober quelque temps de côté sur le talon droit, & s'il obéit deux ou trois pas, l'arrêter & le flatter, pour lui faire connoître que c'est là ce qu'on lui demande.

Comme la nouveauté de cette leçon embarrasse un cheval les premiers jours qu'on la lui fait pratiquer, il faut, dans les commencements, le mener les rênes séparées & très-doucement, afin de pouvoir mieux retenir les épaules; & ne point chercher à le plier, mais lui donner seulement une simple détermination pour aller de côté, sans observer de justesse. Si-tôt qu'il fuira la jambe deux ou trois pas sans hésiter, il faudra l'arrêter un peu de temps, le flatter, & reprendre ensuite de côté, en continuant toujours de l'arrêter & de le flatter, pour le peu qu'il obéisse, jusqu'à ce qu'enfin il soit arrivé dans cette posture au bout de la ligne; le long du mur, & à l'autre coin du manège. Après l'avoir laissé reposer quelque temps dans la place où il a fini, on revient ensuite à gauche sur la même ligne, en se servant de la jambe droite pour le faire aller de côté, & observer la même attention qui est de le flatter dès qu'il aura obéi trois ou quatre pas de bonne volonté, & continuer ainsi jusqu'à ce qu'il soit arrivé au coin d'où l'on est parti d'abord.

Si le cheval refuse absolument de fuir les talons à l'une des deux mains, c'est une preuve qu'il n'a pas été assez assoupli à l'autre main. Et alors il faut le mettre l'épaule en dedans; c'est-à-dire, que si le cheval refuse, par exemple, de fuir le talon gauche, la croupe au mur, qui est l'aide qu'on donne pour aller de côté à droite, il le faut remettre l'épaule en dedans à gauche, jusqu'à ce qu'il passe facilement la jambe gauche par dessus la droite. Et afin qu'il se trouve, sans s'en appercevoir, aller de côté à droite, qui est la main où nous supposons qu'il est rebelle, on lui tourne la tête & les épaules de plus en plus en dedans, jusqu'à ce qu'elles soient vis-à-vis de la croupe; alors en lui plaçant la tête droite, & en continuant de lui faire fuir la jambe gauche, comme s'il alloit toujours l'épaule en dedans à gauche, il se trouvera aller de côté à droite. De même, si le cheval refuse de fuir le talon droit, qui est aller de côté à gauche, il faudra le mener l'épaule en dedans à droite, & insensiblement en tournant les épaules fort en dedans, & jusqu'à ce qu'elles se trouvent vis-à-vis la croupe, le cheval se trouvera fuir le talon droit, & aller par conséquent de côté à main gauche.

Suivant ce que nous venons d'expliquer, il est aisé de remarquer, que ce qu'on appelle, *épaule en dedans à une main*, devient épaule de dehors, lorsqu'on met la croupe au mur; parce que la même épaule continue son mouvement, quoique le cheval aille à l'autre main. Mais comme dans la posture de la croupe au mur, le cheval allant de côté, doit être presque droit d'épaules & de hanches, l'action de l'épaule est alors plus circulaire,

& par conséquent le mouvement est plus pénible & plus difficile à faire au cheval, que celui qu'il fait l'épaule en dedans. Un peu d'attention fera aisément concevoir cette différence, & prouvera en même temps évidemment, qu'un des avantages de l'épaule en dedans, est d'apprendre à un cheval, à bien passer & à chevaler librement ses jambes l'une par dessus l'autre, & que c'est un remède à toutes les fautes qu'il peut faire quand on lui apprend à fuir les talons.

Lorsqu'un cheval commence à obéir & à aller librement de côté aux deux mains la croupe au mur, il faut le placer dans la posture où il doit être pour fuir les talons avec grace; ce qui se fait en observant trois choses essentielles.

La première, c'est de faire marcher les épaules avant les hanches; autrement le mouvement circulaire de la jambe & de l'épaule de dehors, qui fait voir la grace & la souplesse de cette partie, ne se trouveroit plus. Il faut tout au moins que la moitié des épaules marche avant la croupe; en sorte que (supposant, par exemple, qu'on aille à droite) la position du pied droit de derrière, soit sur la ligne du pied gauche de devant, comme on le peut voir dans le plan de terre. Car si la croupe marche avant les épaules, le cheval est entablé, & la jambe de derrière de dedans, marchant & se plaçant plus avant que celle de devant du même côté, rend le cheval plus large du derrière que du devant, & par conséquent sur les jarrets; car pour être sur les hanches, un cheval en marchant doit être étreci de derrière.

La seconde attention qu'on doit avoir, lorsqu'un cheval commence à aller librement de côté la croupe au mur, c'est de le plier à la main où il va. Un beau pli donne de la grace à un cheval, lui attire l'épaule du dehors & en rend l'action libre & avancée. Pour l'accoutumer à se plier à la main où il va, il faut à la fin de chaque ligne de la croupe au mur, après l'avoir arrêté, lui tirer la tête avec la rêne de dedans, en faisant jouer le mors dans la bouche; & lorsqu'il cède à ce mouvement, le flatter avec la main du côté qu'on l'a plié. On doit observer la même chose en finissant à l'autre main sur l'autre talon; & par ce moyen le cheval prendra peu-à-peu l'habitude de marcher plié, & de regarder son chemin en allant de côté.

La troisième chose qu'on doit encore observer dans cette leçon, c'est de faire en sorte que le cheval décrive les deux lignes; savoir, celle des épaules & celle des hanches, sans avancer ni reculer; en sorte qu'elles soient parallèles. Comme cela vient en partie du naturel du cheval, il arrive ordinairement que ceux qui sont pesants ou qui tirent à la main, sortent de la ligne en allant trop en avant; c'est pourquoi il faut retenir ceux-ci de la main de la bride, sans aider des jambes. Il faut au contraire chasser en avant; ceux qui ont la mauvaise habitude de se retenir & de s'acculer, en se servant des jarrets, des gras de jambes, &

quelquefois même des éperons, suivant qu'ils se retiennent plus ou moins. Avec ces précautions on maintiendra les uns & les autres dans l'ordre & dans l'obéissance de la main & des jambes.

De peur qu'un cheval, en allant de côté, ne tombe dans le défaut de se traverser & de pousser ou de se jeter sur un talon ou sur l'autre, malgré l'aide du cavalier; il faut, à la fin de chaque reprise, le mener droit dans les talons d'une piste, sur la ligne du milieu de la place: on lui apprend aussi sur la même ligne à reculer droit dans la balance des talons.

Quoique la leçon de l'épaule en dedans & celle de la croupe au mur, qui doivent être inséparables, soient excellentes pour donner à un cheval la souplesse, le beau pli, & la belle posture dans laquelle un cheval doit aller; pour manier avec grace & avec légèreté; il ne faut pas pour cela abandonner la leçon du trot sur la ligne droite & sur les cercles; ce sont les premiers principes auxquels il faut toujours revenir, pour l'entretenir & le confirmer dans une action hardie & soutenue d'épaules & de hanches. Par ce moyen on divertit un cheval, & on le délasse de la sujétion dans laquelle on est obligé de le tenir, lorsqu'il est dans l'attitude de l'épaule en dedans & de la croupe au mur. Voici l'ordre qu'il faut observer pour mettre à profit ces leçons.

De trois petites reprises que l'on fera chaque jour, & chaque fois que l'on montera un cheval qui sera avancé au point d'exécuter ce que nous avons dit dans ce chapitre, la première doit se faire au pas l'épaule en dedans; & après deux changements de main, qui doivent se faire d'une piste, (car il ne faut point encore aller de côté), on lui met la croupe au mur aux deux mains, & on le finit droit & d'une piste au pas sur la ligne du milieu du manège. La deuxième reprise doit se faire au trot hardi, soutenu, & d'une piste; & on finit dans la même action sur la ligne du milieu de la place, sans lui mettre la croupe au mur. La troisième & dernière reprise, il faut le remettre l'épaule en dedans au pas, ensuite la croupe au mur, & toujours le finir droit par le milieu. En mariant ainsi ensemble ces trois leçons d'épaule en dedans, de trot, & de croupe au mur; on verra venir de jour en jour, & augmenter la souplesse & l'obéissance d'un cheval, qui sont, comme nous l'avons dit, les deux premières qualités qu'il doit avoir pour être dressé.

Des Changements de main, & de la manière de doubler;

Ce qu'on appelle communément changement de main, est la ligne que décrit un cheval, lorsqu'il va de droite à gauche ou de gauche à droite; & comme cette leçon est en partie fondée sur la manière de doubler, nous expliquerons d'abord ce que c'est que faire doubler un cheval.

Le manège, regardé comme le lieu où l'on exerce les chevaux, doit être un carré long; &

la division de ce carré en plusieurs autres plus ou moins larges, forme ce qu'on appelle, *doubler large & doubler étroit.*

Cette façon de doubler, soit large, soit étroit, suivant la volonté du cavalier, rend le cheval attentif aux aides, & prompt à obéir à la main & aux jambes; mais le difficile de cette action, est de tourner les épaules au bout de la ligne du carré sans que la croupe se déränge. Il faut pour cela, en tournant au bout de chaque ligne du carré, former un quart de cercle avec les épaules, & que les hanches demeurent dans la même place. Dans cette action, la jambe de derrière de dedans doit rester dans une place, & les trois autres jambes, sçavoir, les deux de devant, & la jambe de derrière de dehors, tournent circulairement autour de celle de derrière de dedans, qui sert comme de pivot. Lorsque les épaules sont arrivées sur la ligne des hanches, on continue de passer droit dans les talons, jusqu'à l'autre coin du carré; & cette leçon se répète au bout de chaque ligne, excepté dans les coins où les angles du carré sont formés par la rencontre des deux murailles. Alors ce sont les hanches qui doivent suivre les épaules par où elles ont passé, c'est-à-dire, par l'angle du coin, & cela dans le temps qu'on tourne les épaules sur l'autre ligne.

C'est du carré dans les quatre coins & dans le milieu du manège, qu'on tire toutes les proportions qui s'observent dans les manèges bien réglés, & qui servent à garder l'ordre qu'il faut tenir dans les changements de main larges & étroits, dans les voltes & dans les demi-voltes; car quoique quelques hommes de cheval négligent cette régularité, il n'est pas à propos de les imiter dans une pratique contraire à la justice.

Il y a des changements de main larges, & des changements de main étroits, des contre-changements de main, & des changements de main renversés.

Le changement de main large, est le chemin que décrit le cheval d'une muraille à l'autre, soit d'une piste, soit de deux pistes, sur une ligne oblique.

Les deux lignes du changement de main large de deux pistes, dans le plan de terre, donneront l'idée de la proportion qu'on doit observer pour changer large.

Il est à remarquer que lorsqu'on change de main de côté de deux pistes, la tête & les épaules doivent marcher les premières, & dans la même posture qu'à la croupe au mur; avec cette différence pourtant, que dans le changement de main, le cheval doit marcher en avant à chaque pas qu'il fait, ce qui donne beaucoup de liberté à l'épaule de dehors, & tient le cheval dans une continuelle obéissance pour la main & pour les jambes.

Le changement de main étroit se prend depuis la première ligne du double étroit, & va se terminer à la muraille sur une ligne parallèle à celle du

Equitation, Escrime & Danse.

changement de main large, comme on le voit au plan. Quelques cavaliers confondent mal-à propos la demi-volte avec le changement de main étroit.

A la fin de chaque changement de main, soit large, soit étroit, il faut que les épaules & les hanches arrivent ensemble, ce qu'on appelle *former le changement de main*, en sorte que les quatre jambes du cheval se trouvent sur la ligne de la muraille, avant que de reprendre à l'autre main. On n'a représenté ici que la main-droite, parce qu'il est aisé de se figurer les mêmes lignes pour la gauche.

Le contre-changement de main est composé de deux lignes. La première est le commencement d'un changement de main large; & lorsque le cheval est arrivé au milieu de la place, au lieu de continuer d'aller à la même main, il faut marcher droit en avant deux ou trois pas; & après lui avoir placé la tête à l'autre main, on le ramène sur une ligne oblique, pour arriver sur la ligne de la muraille qu'on vient de quitter; & on continue d'aller à la main où on étoit avant que de changer.

Le changement de main renversé se commence comme le contre-changement de main, & dans le milieu de la seconde ligne oblique, au lieu d'aller jusqu'au mur, on renverse l'épaule pour se retrouver à l'autre main. Voyez dans le plan de terre le renversement d'épaule où le cheval se trouve à gauche en arrivant à la muraille d'où il est parti à droite.

Tous ces différents manèges de changements de main, contre-changements & renversements d'épaules, sont faits pour empêcher les chevaux d'aller par routine, c'est le défaut de ceux qui manient plus de mémoire que pour la main & les jambes.

Du manège. (BOURGELAT).

Nous désignons dans nos manèges, la haute, la moyenne & la basse école. Les chefs des académies se chargent des élèves les plus avancés; & l'instruction des autres, qu'ils ne perdent pas de vue, est confiée à des écuyers qui sont sous leurs ordres.

Cette division relative aux gentilshommes, en suppose une semblable relativement aux chevaux; l'une & l'autre sont également nécessaires. Si d'une part les académistes ne peuvent faire de véritables progrès qu'autant qu'on leur fera parcourir une chaîne de principes qui naissent les uns des autres, & qui se forment mutuellement, il est indispensable d'un autre côté de leur fournir des chevaux mis & ajustés de manière à leur en faire sentir l'évidence.

Dès les premières leçons il ne s'agit que de prescrire au cavalier les règles d'une belle assiette & d'une juste position; mais ces règles sont bientôt oubliées, si on ne frappe l'intelligence du disciple par l'explication des raisons sur lesquelles elles sont appuyées: peut-être que la plupart des maîtres négligent trop ce point important. Quoi qu'il en soit, on comprend qu'un cheval fixé dans les piliers, & auquel on ne demande qu'une action de passer dans

une seule & même place, dérangera moins un académiste, uniquement occupé du soin de se placer conformément aux préceptes qu'on lui a déduits, que si on l'obligeoit à monter sur-le-champ un cheval en liberté, qu'il redouteroit, qu'il voudroit renvoyer ou conduire, & qui le distrairoit des uniques objets sur lesquels son attention doit se fixer.

Ce n'est que lorsqu'il a connu quel doit être l'arrangement des différentes parties de son corps, & qu'on aperçoit qu'elles se présentent en quelque façon à sa volonté, qu'on peut lui donner un second cheval accoutumé à cheminer au pas. Alors on lui indique les différents mouvements de la main, afin qu'il puisse librement tourner son cheval à droite & à gauche, le laisser aller en avant, l'arrêter & même le reculer : on observe sans cesse en même temps les défauts de sa position, & on les lui indique scrupuleusement, dans la crainte qu'il ne contracte de mauvaises habitudes, qu'il est très-difficile de corriger dans la suite. Plusieurs écuyers ne font aucune distinction des élèves qui leur sont soumis ; ils diffèrent néanmoins beaucoup, si on considère le plus ou le moins de facilité de leur esprit, & la disposition plus ou moins favorable de leur corps ; ainsi tel d'entre eux dont la conception est heureuse, ne sera point troublé par un énorme détail de fautes qu'on lui reproche, tandis qu'un autre cessera de nous entendre, si nous le repreneons de deux défauts à la fois. Tel fera de vains efforts pour se plier de manière à rencontrer l'attitude qu'on exige de lui, & dont une construction plus ou moins difforme, ou une aptitude naturelle l'éloigne. C'est donc au maître à se mettre à la portée des élèves, à juger de ce qu'il est d'abord essentiel de ne pas faire, & à leur faciliter, par l'exacte connoissance qu'il doit avoir de la relation & de la sympathie du jeu des parties dont leur corps est formé, les moyens d'exécuter & d'obéir. Un autre abus est de les obliger trop promptement à trotter, parce que dès lors ils ne sont attentifs qu'à leur tenue, & qu'ils ne pensent plus ni à l'exactitude de la position, ni aux mouvemens d'une main à laquelle ils s'attachent ; en second lieu, on n'est point scrupuleux sur le plus ou le moins de dureté ou de vitesse du mouvement des chevaux ; il est cependant très-constant qu'on devroit observer des degrés à cet égard : l'animal, dont les ressorts sont lians, & dont l'action n'est point pressée, offre toujours moins de difficultés à l'élève, qui peut se rendre raison à lui-même de ce qu'il est capable de faire & d'entreprendre. Ne souffre-t-il en effet aucun dérangement à raison d'une telle célérité ? Il peut toujours augmenter de plus en plus la vitesse ; conserve-t-il sa fermeté dans le trot le plus étendu ? on doit lui donner un cheval qui, dans cette allure, ait moins d'union & plus de reins, & ainsi de suite jusqu'à ce qu'il ait acquis par cet exercice continué, ce que nous nommons proprement le fond de la selle. J'ajouterai que les leçons au trot doivent toujours être entremêlées des leçons au pas. Celles-ci

sont les seules où nous puissions exactement suivre nos élèves, les rectifier, leur proposer une multitude de lignes différentes à décrire, & les occuper par conséquent sans cesse, en mettant continuellement leur main à l'épreuve, & en faisant accompagner les aides qui en partent, de celles de l'une & de l'autre jambe séparément ou ensemble. La pratique de ces opérations étant acquise par ce moyen, ces mêmes leçons se répètent au trot ; du trot on passe aux chevaux dressés au galop, & de ceux-ci aux sauteurs dans les piliers, & à ceux qui travaillent en liberté au son de la voix, ou à l'aide de l'écuyer ; c'est ainsi que se termine la marche de la basse école ; marche dont on ne peut s'écarter sans craindre de précipiter les élèves dans une roideur, une contention, une incapacité à laquelle ils devoient préférer leur première ignorance.

Guidés & conduits suivant cette méthode, non-seulement ils ont reconnu cet équilibre nécessaire, mesuré & certain, d'où dépend la finesse, la précision, & la sûreté de l'exécution ; mais ils ont appris en général les effets de la main & des jambes, & leurs membres sont, pour ainsi dire, dénoués, puisqu'on a fait fréquemment mouvoir en eux toutes les parties dont l'action doit influer sur l'animal.

A toutes ces leçons succèdent celles d'où dépend la science de faire manier des chevaux de passage. Ici tous les principes déjà donnés, reçoivent un nouveau jour, & tout concourt à en démontrer la certitude ; de plus il en dérive d'autres, & le disciple commence à s'apercevoir de la chaîne & de la liaison des règles. Comme il ne s'agit plus de la position & de la tenue, on peut lui développer les raisons de tout ce qu'il fait, & ces raisons lui feront entrevoir une multitude de choses à apprendre & à exécuter. On exige plus de finesse & plus d'harmonie dans ses mouvemens, plus de réciprocity dans le sentiment de sa main & dans celui de la bouche du cheval, plus d'union dans ses aides, un plus grand ensemble, plus d'obéissance, plus de précision de la part de l'animal. Les demi-arêts multipliés, les changements de main, les voltes, les demi-voltes de deux pistes, les angles de manège scrupuleusement observés, l'action de la croupe ou de la tête au mur, la plus grande justesse du partir, du parer & du reculer, le pli dans lequel on assujettit le cheval, &c., sont un acheminement à de nouvelles lumières qui doivent étonner l'académiste, lorsqu'après s'être convaincu de la vérité de toutes les maximes dont on a dû lui faire sentir toutes les conséquences, soit au passage sur des chevaux successivement plus fins, plus difficiles, & dressés différemment, soit au trot, soit au galop, il est en état de passer à la haute école.

Alors il n'est pas simplement question de ce que l'on entend communément par l'accord de la main & des jambes, il faut aller plus loin à cet égard, c'est à-dire faire rechercher à l'élève la proportion de la force mutuelle & variée des rênes ; l'obliger à n'agir que par elles ; lui faire comprendre les ef-

fets combinés d'une seule rêne mue en deux fens, les effets combinés des deux rênes ensemble mues en même fens, ou en fens contraire; & le convaincre de l'insuffisance réelle de l'action des jambes, qui ne peut être regardée comme une aide principale, à moins qu'il ne s'agisse de porter & de chasser le derrière en avant, mais qui dans tout autre cas n'est qu'une aide subsidiaire à la main. La connoissance de ces différentes proportions & de tous ces effets ne suffit pas encore. La machine sur laquelle nous opérons, n'est pas un être animé; elle a été construite par la nature, avec la faculté de se mouvoir; & cette mère commune a disposé ses parties de manière que l'ordre de ses mouvements, constant, invariable, ne peut être interverti sans danger ou sans forcer l'animal à la désobéissance. Il est donc important d'instruire notre disciple de la succession harmonique de ces mêmes mouvements, de leurs divisions en plusieurs temps, & de lui indiquer tous les instans possibles, instans qu'il doit nécessairement saisir dès qu'il voudra juger clairement de l'évidence des effets sur lesquels il a été éclairé, conduit véritablement le cheval de tête, diriger toutes ses actions, & non les déterminer seulement, & rapporter enfin à lui-même toutes celles auxquelles il le contraindrait & le livre. Voyez MANÈGE.

Ce n'est qu'avec de tels secours que nous pouvons abrégéer les routes de la science, & dévoiler les mystères les plus secrets de l'art. Pour en parcourir tous les détours, nous suivrons la même voie dans les leçons sur tous les airs relevés; nous ferons ensuite l'application de tous les principes donnés sur des chevaux neufs, que nos disciples entreprendront sous nos yeux; & il n'est pas douteux que dès-lors ils sortiront de nos écoles avec moins de présomption, plus de capacité, & qu'ils pourront même nous laisser très-loin derrière eux, s'ils persévèrent dans la carrière que nous leur aurons ouverte, & dans laquelle on ne doit avoir d'autre guide que la patience la plus constante & le raisonnement le plus profond.

PREMIÈRE LEÇON SUR LE DROIT, SOUS L'HOMME. (DUPATY).

Le cheval étant une fois assagi par la leçon de longe, je conseille de le monter & de le mener dehors sur le droit, sans lui demander autre chose que d'aller en avant & de trotter le mieux qu'il pourra, & sans prescrire à sa tête & à son col une attitude trop gênante. Menez-le le plus droit possible, en sorte qu'il sente les deux rênes. Donnez-lui de la liberté, & qu'il soit porté en avant par vos jambes bien égales. A mesure qu'il obéira, raccourcissez les rênes & enlevez sa tête & son col, non pas en mettant de la force dans les mains, comme quelques-uns, mais en badinant avec les rênes & en jouant avec elles. Comme ces petits à-coups pourroient ralentir le cheval, sentez davantage les jambes, mais sans force.

Evitez sur-tout de chagriner l'animal ou par des à-coups trop forts, ou par des châtimens déplacés, ou même en voulant exiger de lui au-delà de ses forces. On doit savoir que le cheval a bien peu de moyens d'obéir dans les commencemens, & qu'il faut lui demander le moins possible. Je ne saurois approuver ceux qui, dès les premiers jours, tiennent les rênes du bridon très tendues, & serment les jambes avec force, prétendant par-là décider le cheval. C'est une grande erreur: car comment comprendra-t-il qu'on lui demande d'aller en avant, si on le retient avec force? & comment soutiendra-t-il avec son peu de vigueur ces deux opérations contradictoires?

On ne doit jamais oublier que la main doit être très-légère dans les commencemens sur-tout, & qu'elle ne doit faire qu'aviser la tête. Les jambes de l'homme venant ensuite à travailler, portent l'animal en avant. C'est avec le temps & la douceur, qu'on placera la tête & le col: il ne faut pas tenter de le faire trop tôt, on ruine le cheval. La grande leçon à lui donner est de le porter bien en avant: non pas qu'il faille le trotter très vite & très-allongé; au contraire, on ne doit pas le presser dans les commencemens; mais il faut qu'il n'arrête pas de lui-même, & qu'il sente les jambes de l'homme en les suivant sans leur résister.

Les jeunes chevaux ont ordinairement une allure qui n'est ni le pas ni le trot. Si on les presse d'aller trop vite, leur allure ne prend aucun caractère, parce qu'elle ne se forme qu'autant que les forces & l'équilibre se perfectionnent. C'est donc mal fait de les trotter très vite, ils se disloquent sans s'assouplir, ils s'énervent & se ruinent. Par un trot allongé, les muscles soutrent une distension trop grande, ainsi que les ligamens qui s'étendent trop; ce qui fait que les os sortent de leur place plus ou moins; & il arrive que les muscles affoiblis ne peuvent remuer que lentement des os incertains & variant sur leur appui. Je ne presse donc mon cheval qu'à mesure qu'il place son col & sa tête, parce que, lorsqu'il est ainsi préparé, tout son corps s'ajuste sur l'attitude du col, & il se soutient de lui-même. Lorsqu'il a de la vigueur, je le trotte franchement, en sorte que son allure soit nette, bien unie & bien cadencée; c'est-à-dire que chaque temps de trot soit marqué par une battue régulière. Si l'animal cesse d'être d'accord, je ralentis, car c'est une marque qu'il n'y a plus ni équilibre ni union; & je perdrois tout si je continuois cette allure défordonnée.

Lorsque le cheval a fait un temps de trot, je le fais repôser en le laissant aller au pas. Cette allure se forme, comme le trot, par l'équilibre & la bonne disposition de la tête & du col. Je laisse d'abord le cheval entièrement à sa liberté: fatigué de la leçon du trot, il prend un pas qui lui convient, & j'étudie de quelle nature il est. Je raccourcis insensiblement mes rênes, en plaçant sa tête & en enlevant. Dès que je sens qu'il veut prendre

le trot, je conclus qu'il est trop enlevé pour aller au pas : je lui rends la main, & je le remets au pas franc & uni, dont les quatre temps doivent être bien marqués & également espacés.

Telle est la première leçon que je donne au cheval, sans exiger de lui autre chose. Lorsqu'il l'exécute bien, & qu'il va bien devant lui, on peut lui faire connoître d'autres travaux.

Je ne fixe aucun temps au cheval pour me satisfaire : cela dépend de ses forces & de son âge ; mais plus on le tiendra à cette leçon sur le droit, plus il acquerra de franchise, & mieux il se décidera en avant.

De l'équilibre au cheval.

Lorsque le cheval commence à tourner librement aux deux mains, je crois très à propos de le mener alors au manège, & de l'y travailler d'une manière plus suivie, sur-tout si c'est un cheval destiné pour l'école. Comme le terrain dans un manège est moins vaste, l'allure du cheval doit être plus raccourcie, & le travail plus exact.

Leçon du pas & du trot sur le droit.

Il est bon, lorsqu'on commence à exercer un cheval, de lui faire faire une reprise au pas, afin qu'il se dégourdisse, se rappelle ce qu'il a déjà appris, & se place sous l'homme. Cette reprise doit se faire à un pas franc, & le cheval étant à son aise, il sera alors bien plus en état de commencer sa reprise au trot.

Cette reprise se fera en tenant les deux rênes égales autant qu'il est possible, & en sentant la jambe de dedans plus que celle de dehors, afin d'accourumer de bonne heure le cheval à se plier pour la jambe de dedans. On trottera un peu plus raccourci que dans le dehors, & on enlèvera souvent les deux rênes ensemble, en sorte que le cheval s'assève & se grandisse davantage.

Il est bon de temps en temps, lorsque le cheval se soutient bien, de le chasser dans les deux jambes un temps ou deux, sans lâcher les rênes, & en maintenant la tête & le col dans leur degré d'élevation. On doit sentir, dans ce temps de chasse, que l'action des hanches s'accélère sans que le cheval retombe sur le devant. En effet, c'est ce qui doit résulter de la pression un peu plus forte des jambes ; car elles excitent une contraction plus subite & plus entière dans les muscles abdominaux, & par-là il arrive que les jambes de derrière se portent promptement sous le centre de gravité.

En pratiquant ce que je viens de dire, on donne plus de franchise au cheval à se porter en avant : l'exercice qu'on donne avec discrétion augmente les ressorts du cheval ; & la crainte qu'il a des jambes, fait qu'il ne s'y endort pas, & qu'il se décide sans tâtonner.

Quand on arrive aux coins, il faut bien se garder de vouloir les prendre avec exactitude ; son usage est au contraire de les arrondir beaucoup,

afin de soulager le cheval. Pour cela, portez un peu les deux mains en dedans, & fentez vos deux jambes comme si vous vouliez tourner : pour peu que le cheval se ralentisse, un appel de langue le ranimera, & un peu plus de jambes le portera en avant.

On trottera ainsi le cheval aux deux mains, & ensuite on finira par lui donner une reprise au pas.

Rien n'est meilleur que le trot pratiqué ainsi sur le droit : mais on ne doit pas négliger le trot sur le cercle ; car lorsque cette leçon, dont nous allons parler, est bien donnée, de manière que le cheval ne se couche point, & se tienne le plus en équilibre qu'il est possible, il est certain qu'elle assouplit les reins de l'animal, & l'achemine à une obéissance plus complète.

Leçon du pas & du trot sur le cercle.

Si on veut que la colonne vertébrale du cheval s'assouplisse par la leçon du pas & du trot sur le cercle, il faut de toute nécessité que son corps s'arrondisse & se mette ainsi à chaque pas sur une portion du cercle qu'il décrit. Supposons une ligne qui partage également le corps du cheval en passant entre les deux oreilles, & qu'elle vienne aboutir au milieu des os des iles ; si le cheval va bien droit devant lui, cette ligne sera droite : mais supposons-la flexible, elle s'arrondira si le cheval va sur le cercle, & elle partagera toujours également le corps du cheval. Je dis que cette ligne, si on veut assouplir le cheval, doit correspondre à une ligne pareille qu'on tracerait sur le terrain pour y promener le cheval.

On doit observer que la partie du corps du cheval, qui est en dedans du cercle, est plus raccourcie que celle de dehors, & que par conséquent elle est plus comprimée, tandis que la partie de dehors a plus de jeu. Il y a donc une grande disproportion dans les poids que les jambes de dedans & celles de dehors supportent, ainsi que dans la compression des ressorts : le ressort, ou la jambe de derrière de dehors, étant plus à son aise, a plus d'activité, & rejette promptement la masse sur celui de dedans, qui alors n'a pas une égale élasticité, parce que sa charge est plus considérable. De plus l'épaule de dehors est plus avancée que celle de dedans, ainsi que la cuisse de ce côté-là ; & si on n'y prenoit garde, l'action plus forte de la partie de dehors chargerait tellement celle de dedans, que l'animal se coucheroit en dedans, & que ses jambes seroient trop gênées, & son équilibre détruit.

D'après ces observations, il est évident qu'il faut employer des aides qui rétablissent cet équilibre autant que cela est possible, afin que l'animal se soutienne. Un cheval qui veut changer de direction, étant en liberté, ou malgré l'homme qui le conduit, met les hanches du côté opposé à celui des épaules ; si celles-ci vont à droite, celles-là vont à gauche, & ainsi il n'est pas arrondi. Pour qu'il le soit, il faut que les hanches suivent régulier-

lièrement le chemin que parcourent les épaules, & cela est très-difficile à faire exactement. Ce sont nos opérations bien combinées qui captivent toutes les parties du cheval, & qui le rendent obéissant. Voici celles que je crois les plus sûres pour le mener sur le cercle.

Après avoir placé mon cheval & l'avoir enlevé autant que cela est nécessaire, je sens la rêne droite un peu plus que la gauche, (je suppose le cheval à droite) pour ramener un peu la tête, le col & les épaules en dedans; je lui fais sentir ma jambe droite, elle achève de le plier, & porte en avant tout ce côté-là, qui est retardé dans sa marche: puis j'approche ma jambe gauche qui fixe les hanches, & même les jette un peu en dedans pour arrondir la colonne vertébrale du cheval; enfin je soutiens un peu de la rêne gauche, afin que les épaules n'aillent pas trop en dedans, & que l'épaule de dedans du cheval ne soit pas trop gênée.

Ces opérations ne sauroient être égales entre elles; la rêne de dedans doit primer ainsi que la jambe de dehors: néanmoins dans certains instants on doit faire primer les aides contraires; ces instants sont ceux où l'on sent que la marche du côté de dedans est rallentie.

Lorsqu'un cheval se plie difficilement à une main, il faut faire primer les aides de ce côté, jusqu'à ce qu'il soit gagné; alors on reviendra au travail ordinaire pour la leçon sur le cercle.

C'est ainsi que l'on doit, au pas & au trot, mélanger ses opérations pour assouplir & arrondir le cheval, en le menant sur le cercle. Si, après l'avoir bien préparé, on veut, avec la bride & les deux rênes égales dans une seule main, le mener sur le cercle, il fera à propos de se rappeler ce que j'ai dit au sujet des changements de direction dans la théorie de l'équitation.

Il y a des écuyers qui prétendent que le cheval doit se coucher sur le côté de dedans dans le cercle. Je conviens que l'animal se place ainsi, si l'on néglige de le plier & de le soutenir de la jambe de dedans, en sorte qu'il s'arrondisse. Mais si on a soin de le travailler comme il faut, il ne se couchera pas: les temps de chasse de la jambe de dedans accéléreront l'activité de la jambe de derrière du même côté du cheval; elle se portera sous le centre de gravité, & aura assez de force pour rejeter la masse sur l'autre jambe, lorsque son tour de le faire sera venu.

Temps de mettre le mors au cheval.

Jusqu'ici nous nous sommes uniquement servis du bridon. Si l'animal, au pas & au trot, se porte bien en avant sur le droit, & s'arrondit sur le cercle, aux deux mains, assez pour qu'on puisse le mener en rond, quelqu'imparfait que soit le cercle qu'il décrit, je pense qu'il est temps alors de l'emboucher, pour commencer à le placer correctement, & pour lui donner des leçons plus strictes. J'ai déjà dit que ses forces, sa souplesse &

son adresse, décidoient de cet instant. Si on l'embouche à propos, il ne refusera pas le mors, & il obéira d'abord comme il faisoit au bridon, cependant avec plus de réserve, parce que cet instrument nouveau lui cause plus de douleur, & qu'il est obligé de se soutenir de lui-même pour l'éviter. C'est pourquoi il faut le contenir moins, afin qu'il jouisse de plus de liberté dans les premiers jours, & qu'il se familiarise avec le mors: si l'on vouloit l'assujettir, il se retiendrait, ne se porteroit pas si bien en avant, & finiroit par se défendre. C'est pour cela que je conseille de le relâcher les premiers jours; ensuite de le reprendre peu-à-peu & par des degrés insensibles, toujours en lui faisant sentir les jambes, afin qu'il ne retarde pas son allure lorsqu'il sentira le mors opérer un peu plus sur ses barres. On se servira d'abord des rênes séparées, en en mettant une dans chaque main, & on exécutera simplement les leçons que j'ai prescrites pour le travail du bridon.

Après chaque reprise il est bon d'agiter légèrement chaque rêne de la bride, en détachant la rêne du col du cheval, & en l'enlevant. Ce travail, que l'on doit faire très-délicatement, amène la tête du cheval jusqu'au genou de l'homme, lui plie le col, & l'accoutume à obéir à l'action de chaque rêne. Il faut en cela beaucoup de prudence, car il y a des chevaux si sensibles, que ce travail les désespérerait si on ne prenoit bien des précautions. On doit travailler à rendre également souples & obéissants les deux côtés du cheval: ainsi ce que l'on fait à une main, on le fera aussi à l'autre.

Puisque nous commençons à nous servir de la bride, il est temps de parler de l'attitude du cheval, & d'indiquer celle que nous regardons comme la meilleure & la plus sûre pour les deux individus.

De la belle Attitude du cheval.

Nous avons déjà dit un mot de l'attitude du cheval, en parlant de sa démarche, mais nous n'avons pas donné les procédés de l'art pour y amener le cheval. Il est dans sa nature de chercher toujours à soulager ses parties foibles & douloureuses, & par-là il détruit l'accord si nécessaire pour l'équilibre & pour l'obéissance aux volontés de l'homme.

C'est ici qu'on doit se rappeler ce que nous avons dit sur l'anatomie; car c'est d'après la construction de chaque individu qu'on doit le placer.

Le cheval se place relativement à l'attitude de sa tête: c'est donc par la belle disposition de cette partie que nous devons commencer celle de tout le corps. Nous ne devons pas avoir pour objet unique la grace & le coup-d'œil, il faut s'occuper des moyens les plus propres à faire agir tous les membres conformément à leur destination naturelle.

Nous réduirons à quatre principales ce grand nombre d'attitudes que prend la tête du cheval. La première est celle de l'animal en liberté, & lorsque n'étant gêné par rien il s'abandonne sur les épaules,

& tend le col sans le soutenir. La seconde est celle où il porte au vent, lorsque, cherchant à se cabrer, ou se roidissant sous l'homme, il jette le haut de sa tête fort en arrière. La troisième est celle où il s'encapuchonne; c'est l'attitude de tous les chevaux dessinés dans les auteurs, excepté dans la Guérinière: le cheval au lieu de se soutenir & d'être sur les hanches, arrondit son col, mais en baissant sa partie supérieure ainsi que sa tête, en sorte que le menton s'appuie presque sur le poitrail. La quatrième est celle que tout cheval bien placé doit avoir, celle qu'il prend en liberté lorsqu'il s'anime de lui-même & qu'il étale toute sa beauté, celle que l'art adopte, parce que la nature la favorise, & parce qu'elle contribue à l'équilibre du cheval: c'est aussi celle que j'ai donnée aux chevaux dans les estampes de ce livre, n'en ayant jamais vu d'autres aux chevaux dressés par d'habiles maîtres, au moins en France.

D'après l'examen réfléchi du squelette du cheval, d'après une étude exacte de toutes ses articulations, & de la tournure naturelle de chaque membre, il sera facile de juger que si les os des jambes sont hors de la direction qu'ils doivent avoir, nécessairement l'animal est prêt à tomber: or cette direction est incontestablement celle dans laquelle toutes les surfaces des os se touchent autant qu'il est possible. On sera de plus convaincu que cette loi n'est point observée dans un cheval en repos, dont le col est allongé, ou la tête encapuchonnée. En effet, si on élève une perpendiculaire qui passe exactement par le centre des os de la jambe de devant du cheval, & que cette ligne soit celle de son innixion, le col étant allongé forme un poids trop éloigné de cette jambe pour ne la point surcharger. Plus le poids de la tête est éloigné de cette ligne perpendiculaire, plus il est grand, parce qu'il est plus éloigné de son appui. Aussi arrive-t-il que les jambes ne sont point placées lorsque la tête a une si mauvaise attitude; au lieu de s'appuyer perpendiculairement, elles forment une ligne oblique, & vont sous le ventre du cheval, en sorte que le poitrail, les épaules, le col & la tête, sont hors de la ligne d'appui. Il ne faut que des yeux pour juger de la désavantage de cette attitude & de son peu de grace: elle déplaît même aux gens les moins instruits.

L'attitude de la tête encapuchonnée a des défauts & des inconvénients d'un autre genre. Ordinairement ces chevaux pèsent à la main; & comme leur tête & leur col débordent encore extérieurement la ligne d'appui des jambes, ils les fatiguent, quoiqu'elles soient bien placées pour l'ordinaire. Comme les poids sont très-mal répartis, les hanches sont fort à leur aise, & poussent la masse sur les jambes de devant, ce qui augmente la pesanteur naturelle du devant. Lorsque le cheval ayant vaincu les forces de l'homme, appuie sur son poitrail sa tête mal placée, il se livre à ses caprices sans que l'homme puisse aisément s'y opposer:

d'ailleurs il court risque de s'abattre à chaque instant.

Cette position de tête a de plus l'inconvénient que le cheval ne voit pas son chemin, parce que la conformation de l'œil ne lui permet de voir que les objets qui sont dans la direction du rayon visuel. Outre cela, jamais le mors n'a de véritables effets, parce que rien n'est disposé selon les loix de la nature. Le cheval ne sauroit être libre ni vraiment assoupli; il travaille toujours sur les épaules, & n'est point tenu par le cavalier.

Quoique l'attitude opposée, celle où le cheval porte le nez au vent, ne paroisse pas devoir charger les épaules & les jambes de devant, elle ne laisse pas de les fatiguer, parce que la position de son col & de sa tête ne contribue point à les soulager & à les enlever. Expliquons ceci.

Les vertèbres du col sont au nombre de sept; elles sont emmanchées l'une dans l'autre, de manière qu'elles forment assez bien la figure d'une s. Les deux premières forment une courbure, ou s'arrondissent; les deux dernières en font autant, & vont s'appuyer à la première des vertèbres du garrot. Si je veux enlever la tête du cheval, de manière qu'elle soit trop haute, & qu'elle se porte trop en arrière, nécessairement je délie le haut de l'encolure, en obligeant les deux vertèbres supérieures à quitter la position qui leur est la plus commode. Si je continue à tirer la tête en arrière, il se formera dans l'encolure un faux pli; les deux extrémités de l'encolure chercheront à se joindre comme on voit dans les encolures de cerf; & la dernière des vertèbres cherchera à se séparer de la première du garrot. C'est précisément tout le contraire que nous devons désirer: car plus il y aura d'union entre les vertèbres du col, plus nous serons sûrs d'enlever toute la machine. Il faut tellement disposer la colonne des vertèbres de tout le corps, qu'en la prenant par le bout, c'est-à-dire par la tête du cheval, nous puissions l'enlever toute sans aucune interruption, & qu'en enlevant la première, notre action se communique jusqu'à la dernière. Or, pour arriver là, l'expérience, l'inspection du squelette, & la raison, nous apprennent que ce ne sera jamais en laissant le cheval porter au vent; car dans ce cas il n'y a que le col & la tête d'enlevés, & jamais le garrot & le dos ne le seront: moyennant cela le cheval se fatigue & s'use, comme on le voit tous les jours.

Je suis cependant d'avis qu'on emploie quelquefois cette attitude lorsqu'un cheval a la tête attachée un peu trop bas. Il faut diminuer un peu la rondeur du haut de l'encolure, & faire prendre, s'il se peut avec le temps, une autre attitude à la tête: pour cela, on enlève le bout du nez du cheval. De plus, lorsque le cheval s'encapuchonne; ce travail y remédie à la longue.

Si le cheval porte de lui-même le nez au vent sans vouloir le baisser, c'est une preuve de roideur ou de faiblesse. Dans l'un & l'autre cas, on

emploi en France avec succès la martingale; elle oblige le cheval de baïffer un peu le nez; & peu à peu on lui fait courber la tête.

L'usage de la martingale est très-bon; mais il ne faut pas prétendre trop captiver le cheval: retenu qu'il est par la musérole, il déploie difficilement son col, & il n'est jamais à son aise. Il est à propos de la tenir un peu aisée, sur-tout lorsque le cheval commence à se bien placer. La martingale, en assujettissant la tête du poulain dans les premières leçons, donne à l'homme une grande facilité pour le contenir, & pour lui faire sentir l'effet de sa main. Il est constant que dès qu'un cheval a le nez au vent, il peut emporter son homme impunément. Nous obvions à cet inconvénient par la martingale ajustée avec discernement.

Si je donne quelquefois la leçon de la tête haute au cheval pour l'accoutumer à se grandir, je reviens bientôt à l'attitude qui lui est la plus naturelle & la plus belle. Il la prend de lui-même à mesure qu'il acquiert de la force & de l'appui dans la main. Mais pour le conduire là, il faut de l'assiette & l'emploi des jambes du cavalier. Car jamais le cheval ne sera bien placé, si on confie à la main de la bride seule tout le soin & l'attitude du cheval. Il est d'ailleurs très-nécessaire que tout le corps soit bien disposé pour que la tête soit placée.

L'attitude des chevaux gravés qui accompagnent cet ouvrage, rend au juste mon idée. Si on compare leur position avec celle des chevaux gravés dans tous les anciens livres de cavalerie, on verra une grande différence. On peut dire qu'il n'y a pas long-temps qu'on connoit la véritable attitude du cheval, à en juger par les anciennes gravures. Car il est à présumer que elles ont été dessinées d'après nature; que l'artiste a rendu au moins les ensembles s'il a négligé les détails, & que les grands hommes qui ont écrit sur cet art ont présidé aux dessins, & ont voulu que leurs idées fussent suivies.

Lorsque le cheval est placé comme je le desire, il est dans toute sa force, dans le plus bel ensemble & dans son grand degré de mobilité. Parcourons tout son corps, & examinons comment chaque partie est disposée par rapport à la tête: supposons le cheval en repos.

Tous les os de l'épaule & des jambes de devant se soutiennent parfaitement; les deux jambes posent bien & sont dans la plus belle attitude; le pied porte bien à plat & également de la pince & des talons. Si de l'extrémité de la pince on élevoit une perpendiculaire, elle rencontreroit, à quelque chose près, l'oreille du cheval; assurément le devant ne pèse point à terre; rien ne déborde la ligne d'appui des jambes de devant, & toute cette masse n'a aucune propension en avant. La croupe est aussi basse qu'elle puisse l'être, puisqu'elle est chargée ou prête à l'être; les reins sont dans la position où ils ont le plus de force; leur extrémité est appuyée. Avantage qu'elle n'a pas lorsque le cheval est sur

les épaules. Les jambes de derrière ne sont point éloignées de la croupe; & si de l'extrémité des fesses on abaissoit une perpendiculaire, cette ligne ne tomberoit sur aucune partie de la jambe. On conçoit que le cheval bien posté sur ses quatre colonnes, est très-aisé à ébranler; & si, en marchant, il conserve sa bonne attitude, il fera plus léger & plus sûr dans sa marche.

Il n'y a point de cheval, à moins qu'il ne soit construit ridiculement, qui ne puisse & ne doive être disposé ainsi. S'il est très-roide, ou très-foible, il fera plus de temps à y parvenir, mais il y viendra enfin.

On auroit tort de prétendre que cette attitude charge & fatigue les hanches. Car tout cheval aura assez de force dans son derrière pour porter ses épaules, si, après avoir placé le devant, insensiblement & par degrés, on n'assure pas trop la main, & si on ne veut pas trop le renfermer. De plus on ne doit jamais oublier que la résistance que le cheval trouve dans la main du cavalier qui l'arrête ou forme des demi-arrêts, est un obstacle considérable pour lui & une augmentation du poids qu'il a à rejeter sur les hanches. Si un cheval bien placé se porte avant pour la main très-légère, & qu'on veuille affurer un peu plus la main, l'animal se rejette d'autant sur son derrière, & par là le charge davantage. Si l'action de la main est trop augmentée, alors le cheval, trop chargé sur les hanches, se défendra. On doit donc proportionner la tenue de la main à la force des hanches, & on n'écrasera point le cheval.

Un cheval ne travaille jamais de bone grace, à moins qu'il ne soit placé ainsi: à mesure qu'il s'affouplit, on s'apperçoit que sa position se rectifie, & qu'il devient plus brillant.

Tous les chevaux ne sortent pas des mains de la nature assez bien conformés, pour que l'art les conduise promptement à la belle attitude: à moins que la proportion de tous les membres entre eux ne soit parfaite, il faut du temps & de la patience pour les bien disposer; & encore n'arrive-t-on point à la véritable beauté, si la nature est ingrate.

Les chevaux sont difficiles à placer, soit à cause de la mauvaise disposition de la tête, soit à cause de la conformation vicieuse de quelqu'autre partie.

La tête attachée trop bas est celle dont l'encolure remonte trop haut au-dessus de l'attache des deux oreilles. L'arrondissement que forment les deux premières vertèbres cervicales, s'oppose à la vraie attitude. On en approchera à la longue, après avoir fait porter le nez au vent: il n'y a aucun risque à donner cette attitude jusqu'à ce que le col se grandisse & se soutienne de lui-même, car le bout du nez tombera toujours assez.

Si la tête est au contraire trop haute, & que l'occiput soit plus haut que l'atlas, il sera difficile de faire baïffer le nez. Pour y parvenir il faut user d'une martingale courte, & l'arrondissement de l'encolure viendra de celui de la troisième & de la quatrième vertèbre; car à la longue elles s'arrou-

différent dans leur longueur : mais ce travail est difficile pour le cavalier & pour le cheval.

Un grand nombre de chevaux ont beaucoup de ganache, & par là sont empêchés de donner dans la main. Il faut avec ceux-là employer le même moyen que pour la conformation précédente ; ils arriveront enfin à la position. Observez que si après avoir gagné ce pli, vous n'enlevez pas la tête, il pourra se faire que le cheval finisse par s'armer & s'encapuchonner. Je conseille donc d'enlever le devant en chassant les hanches, afin que le cheval se grandisse.

L'encolure de cerf oppose des difficultés invincibles ; il ne faut point penser à y remédier. Le coup de hache est moins désavantageux : mais on ne peut jamais espérer d'avoir une tête bien assurée.

Le garot bas, charnu & rond, s'il est accompagné d'épaules immobiles, grosses & mal attachées, s'oppose aussi à la bonne disposition du cheval. C'est une règle générale que, si ces parties sont trop atténuées, le cheval a beaucoup de peine à enlever le devant, sur-tout si les hanches sont faibles. Mais, quelque bonnes que soient ces dernières, elles sont bientôt ruinées par les efforts qu'elles ont à faire pour compenser la pesanteur du devant.

Les reins bas, la croupe haute, les mauvais jarrets, sont autant d'obstacles que la nature oppose à l'art. Si on vient à bout de placer de tels chevaux, ils ne gardent pas longtemps leur position, & ils sont ruinés avant que d'être ajustés.

Choisissez donc toujours les plus belles natures : il est désagréable d'employer sa peine & ses talents à contredire cette nature qu'il faut embellir sans la forcer. (Cependant il est utile de les employer à la rectifier).

Du cheval ment droit & du cheval ment plié.

Le devant du cheval est plus étroit que la croupe d'environ un tiers. Si on appliquoit une règle de chaque côté du cheval, les deux règles ne seroient point parallèles. Si on vouloit les mettre parallèles, il y auroit de chaque côté du cheval un intervalle égal entre la règle & l'épaule de l'animal, dans ce cas, le cheval seroit bien droit d'épaule & de hanche.

Un cheval qui marcheroit ainsi seroit à mon avis le mieux placé possible. Mais cette perfection n'est qu'idéale. Il faudroit pour avoir une parallèle applicable à nos deux règles, que les deux côtés du cheval fussent bien égaux, que les jarrets eussent le même degré de ressort, les épaules la même liberté, que les vertèbres fussent sans aucune inflexion d'un côté ni d'un autre. On juge que c'est désirer l'impossible. Mais quand la nature nous offrirait un tel animal, quel est l'écuyer assez habile, assez adroit pour oser concourir avec elle à former ce droit si parfait ? D'ailleurs cette direction droite ne pourroit servir que sur le droit, & non lorsqu'il faut tourner, ou conduire le cheval sur des lignes différentes : ainsi nous ne le trouverions pas facile à manier, si une épaule n'avançoit plus que l'autre.

Il est vrai que si on peut mener le cheval le plus droit possible, on parviendra plutôt à mettre les épaules sur les hanches : mais dans les tournants, il faut de toute nécessité que cette égalité cesse. Pensons donc à profiter de cette indication de la nature, pour manier le cheval en tous les sens, & ne perdons point de vue nos deux règles parallèles.

A mesure que le cheval se plie, la distance de l'épaule à la règle du côté opposé au pli deviendra double, parce que l'épaule du côté du pli touchera à l'autre règle. L'articulation de la tête avec l'atlas, toutes les vertèbres cervicales & dorsales contribueront à cet arrondissement, qui vient plutôt de leur part que de l'épaule de dedans : celle-ci a une toute autre action. On sent bien que l'omoplate & l'humerus sont des corps trop solides pour s'arrondir ; mais la position & le mouvement qu'ils adoptent contribuent à faire paroître arrondies les parties extérieures du cheval.

Dans l'état de liberté du cheval, s'il va d'un côté il s'arrondit de l'autre : s'il va à gauche, le pli est à droite ; l'épaule gauche avance, & la droite, fort gênée, prouve que le mouvement de cette épaule est ralenti. Aussi le cheval porte sur la partie non pliée, de manière qu'il est toujours prêt à tomber.

Pour obvier à cet accident qui seroit terrible pour l'homme, & afin de faciliter l'usage du cheval, il faut le faire marcher du côté où il est plié, & ce pli doit venir des côtes. Si le col seul est plié, le cheval n'en est pas moins de travers ; & l'épaule de dedans est toujours reculée. Il faut la faire avancer : par-là la jambe sera plus prompte à soutenir la masse, & à se porter où il faut. Pour cela, il est plus naturel & plus facile au cheval de faire passer l'épaule de dedans sur celle de dehors, que celle de dehors sur celle de dedans. Avec le temps & la souplesse, l'une & l'autre manières sont faciles ; mais la première est la plus prompte & la plus commode au cheval.

Lors donc que les côtes sont arrondies, l'épaule du côté du pli se porte en avant, & est toujours prête à devancer l'autre, en sorte que tous ses mouvements naturels sont libres, & le cheval est disposé à les employer.

Voici les moyens d'amener le cheval au véritable pli, qui n'est cependant tel qu'après que les épaules sont bien gagnées, & que l'épine du dos est bien flexible en tout sens.

Du pli de l'épaule,

Tout cheval, dans la conformation de son col, a des moyens de se plier. L'attache des vertèbres cervicales, souvent inégale des deux côtés, de mauvaises habitudes, & d'autres raisons encore, rendent ce pli plus difficile d'un côté que de l'autre ; cependant avec de la patience & de l'intelligence on parvient à l'égaliser : égalité indispensable, si on veut que le cheval se mette dans les deux rênes. Lorsqu'on a donné au cheval la première

mière souplesse au bridon, il se prêtera moins difficilement à plier sa tête & son col pour la pression d'une rêne.

Après avoir placé le cheval devant lui, lui avoir enlevé la tête, & avoir formé son équilibre, sentez la rêne de dedans, en l'enlevant, & en la détachant du col du cheval; mettez de la suite & de la douceur dans la pression du mors sur la barre: sûrement le cheval pliera le col. Le col étant plié, laissez tomber la jambe de dedans, près & le long des côtes, sans la porter en arrière: vous obligerez par là l'épaule de dedans de s'enlever & de marcher, & alors vous appercevrez l'arrondissement du pli. Il ne faut pas lâcher la rêne de dehors, car le pli pourroit devenir trop considérable; alors il seroit faux, & les épaules ne seroient point enlevées. Votre jambe de dehors empêchera les hanches de sortir de leur alignement, & se réunira à celle de dedans pour porter l'animal en avant.

Les opérations qui déterminent le cheval à se plier, ont des effets généraux & des effets particuliers, qu'il est essentiel de bien sentir & de bien discerner.

L'effet général des deux rênes est d'enlever le devant.

L'effet particulier de chaque rêne est, pour celle de dedans, d'emmener le pli en dedans; pour celle de dehors, de le fixer au degré convenable.

L'effet général des deux jambes est d'aligner la croupe, & de porter l'animal en avant.

L'effet particulier de chaque jambe est, pour celle de dedans, de faire avancer l'épaule & la hanche de dedans, & de plier les côtes; pour celle de dehors, d'arrêter la hanche qui voudroit échapper.

Si l'homme sent & distingue tous ces effets nécessaires dans le beau pli, le cheval en doit faire autant. Mais pour l'amener là, il faut ne point brouiller les opérations; il faut au contraire les lui rendre claires par la simplicité, & les faire toujours dans une direction qui ne change pas tous les jours, enforte que la répétition fréquente laisse, dans le cerveau de l'animal, des traces profondes qui ne puissent s'effacer.

Dans les commencements on est obligé de mettre moins de régularité & d'accord dans les opérations, jusqu'à ce que le cheval réponde bien à toutes en général, & à chacune en particulier. Ensuite il vient au point de n'avoir plus besoin que d'être avisé.

Pour accoutumer le cheval à se plier lorsqu'il est roide à une main, on baisse la rêne de dedans, & on la fait beaucoup travailler, jusqu'à ce que le col soit bien assoupli.

Lorsque l'action de la jambe opère bien, que le cheval conçoit ce qu'elle demande de lui, & qu'il se plie pour elle & pour les deux rênes égales, il est confirmé dans le pli. Alors, après avoir égalisé les rênes, on porte un peu la main en dedans; enforte que les épaules se détachent du mur, & le cheal est bien droit. Mais si, pour augmenter le

Equitation, Escrime & Danse,

pli, on sentoit plus la jambe de dehors que celle de dedans, les hanches iroient de ce côté, & le cheval seroit ce qu'on appelle les deux bouts dedans. Ce pli est faux, parce que le cheval ne peut pas faire un usage égal de ses deux jarrets; car celui de dedans est plus chargé que l'autre, la masse se portant presque toute dessus, & son activité n'est point redoublée à proportion. D'ailleurs le cheval est moins beau & moins à son aise dans ce pli, qui est généralement désapprouvé.

Quelquefois les chevaux se présentent à un pli qu'ils prennent d'eux-mêmes, & sans les opérations de l'écurier. Ce pli est encore faux, parce que pour l'ordinaire il dénote roideur dans la colonne vertébrale: il faut donc que le cheval se plie pour l'homme.

Il arrive encore qu'après être demeuré plié de l'épaule quelque temps, si on lâche la jambe de dedans, cette épaule tombe ou s'arrête, & il n'y a plus d'arrondissement que dans le col; il est sûr qu'alors le cheval se soutient bien moins. Il faut rappeler le pli par la rêne & la jambe de dedans.

On a beaucoup gagné lorsqu'on tient bien les épaules: on n'y parvient que par adresse & non par force. Cela n'est point aisé sur les chevaux qui ont les épaules froides, ferrées, & même roulantes. Il est encore plus difficile de donner le beau pli à ceux qui ont le nez au vent, qui ont l'encolure fautive, renversée & penchante; ces derniers n'ont jamais de grace.

Le cheval se plie-t-il librement, trottez-le sur le droit; & de temps en temps ranimez sa cadence par un appel de langue, & augmentez l'effet de vos jambes: mais que la main soit légère à proportion. On doit sentir alors que le cheval se grandit & se place mieux, qu'il s'embellit, & devient bien plus léger.

Il ne faut pas abuser de ces temps, ni les répéter trop souvent: ils écrasent les hanches & ruinent les ressorts. Il y a bien de la discrétion à apporter à ces moments, dont on dédommage le cheval en le relâchant ensuite un peu plus.

Des coins & des doublés.

Deux murs disposés à angle droit forment un coin. Prendre un coin, c'est mener son cheval le plus près possible du sommet de l'angle. Comme le cheval ne peut pas devenir carré, il ne peut, pour bien garnir le coin, que passer sur une portion de cercle extrêmement petite: opération impossible, si le cheval n'est très-souple; très-pénible, lorsqu'il l'est; mais très-utile pour le confirmer dans le pli.

Pour bien passer un coin, l'animal doit être dans le pli; sans cela on ne peut dire que le coin soit pris dans les règles. Conduisez le cheval plié, jusqu'au coin, avec les mêmes aides qui ont gagné son pli. Un instant avant que d'arriver, marquez un demi-arrêt de la main, sans changer le rapport des aides les unes avec les autres. Par ce demi-

T

arrêt, le cheval se rasseoira, & se mettra en force. Dès que vous le sentirez léger à la main & bien soutenu, augmentez la pression de vos deux jambes, sans que leur accord cesse d'être le même : par-là vous accélérerez l'action des hanches. Et comme le cheval est déjà arrivé plié, il garnira le coin, & le passera sans s'arrêter, ni sans changer la disposition de ses membres. A l'instant où le cheval passe le coin, il faut porter un peu la main en dedans, afin que les épaules se remettent sur la nouvelle ligne qu'elles doivent parcourir.

Il arrive souvent que le cheval, même bien mis, en passant le coin lâche son épaule de dedans, & la pousse en dedans. C'est une preuve que les vertèbres ne sont pas assez arrondies, & l'épaule assez tenue. Dans ce cas il est à propos de forcer un peu de la jambe de dedans, & d'augmenter le pli avec les rênes, de manière que toutes les vertèbres fassent, les unes après les autres, un mouvement de flexion en dedans, pour passer sur une portion de cercle qu'on décrirait le plus près du sommet de l'angle formé par les deux murs.

Un autre inconvénient qu'on voit arriver, est celui de laisser échapper les hanches du cheval lorsqu'il a passé le coin : on sent alors qu'elles frottent le mur, & que si elles n'en étoient retenues, elles échapperoient. C'est une preuve qu'elles ne sont pas assez chargées, ni assez fixées par les jambes de l'homme dans la ligne à parcourir. On remédie à cet accident, en sentant un peu la rêne de dehors pour faire rentrer les hanches, & on les maintient dans leur ligne avec un peu de jambe de dehors, si celle de dedans les range trop. Si cette dernière jambe peut être modérée, & si, en diminuant son effet, on maintient constamment le pli, il suffira de la relâcher un peu ; alors les hanches, moins rangées, seront mieux dans la ligne à parcourir.

Telle est, à mon avis, la manière de passer le coin. C'est la plus brillante, parce que le cheval n'arrête point, & qu'il est toujours dans le droit le plus parfait. Mais ces beaux moments ne sont réservés qu'aux chevaux souples, liants, & pleins de bonne volonté. Ceux dont les épaules sont gênées, les reins foibles & roides, les jarrets délicats ou douloureux, ne sauroient passer le coin régulièrement. Il faut d'ailleurs ne soumettre le cheval à cette épreuve, que dans un âge & à un degré de souplesse qui nous fassent espérer qu'il ne souffrira pas quand on la lui fera subir.

Il y a des écuyers qui, en passant le coin, élargissent le cheval avec la rêne de dehors, & y portent l'épaule de ce côté, en sorte que cette épaule se rapproche du mur ; pendant ce temps ils dégagent le col & la tête avec la rêne de dedans, & tirent les épaules en portant la main en dedans. Mais cette complication d'actes nuit à la simplicité du travail, & interrompt l'allure du cheval. De plus, comme nous l'avons dit précédemment, en rapprochant du mur l'épaule de dehors, il y a un vers des hanches qui rentre en dedans : ainsi le che-

val est nécessairement de travers ; & pour remettre ensuite le cheval droit, il faut que les épaules parcourent un grand terrain.

Par les moyens que j'indique, le cheval a toujours les épaules à une égale distance du mur, puisque le principe de mon passage du coin est le beau pli bien gardé. Le col & les épaules, étant bien disposés, y entrent facilement, & en sortent d'eux-mêmes : c'est à moi à ne pas laisser tomber l'épaule de dedans.

Pour accoutumer le cheval à se soutenir & à bien garnir le coin, je l'exerce au pas, & je le tiens même dans le coin quelque temps sans en sortir, en le caressant, & en lui faisant comprendre, par la fixité de mes aides, & que je lui demande d'y rester. S'il force la jambe, & s'il veut mettre les hanches dedans, c'est à moi à aviser aux moyens de lui faire respecter mes opérations, & de lui donner de l'attention. L'animal cherche sans cesse à se soulager ; & comme il fait tirer avantage de ses propres fautes même, dès qu'il s'aperçoit que le cavalier lui en pardonne quelque une, il est prompt & industrieux à en commettre de nouvelles.

Des doublés.

Les doublés sont des coins pris dans un endroit quelconque ; & ils se prennent par les moyens qui sont passés le coin au cheval. Il faut savoir doubler par-tout, & n'avoir pas besoin d'un mur pour exécuter correctement.

Dans le passage du coin, comme dans celui du doublé, la jambe de derrière de dehors fatigue beaucoup. C'est celle qui sert de point d'appui à toute la masse ; aussi est-elle toujours prête à manquer son office, si la rêne de dehors ne la fixe dans la position où son ressort est bien composé. La jambe de derrière de dedans fatigue moins.

Souvent le cheval laisse échapper ses hanches, & s'abandonne les épaules en dedans ; alors elles y vont trop, & les hanches ne les portent plus. Il faut dans ce cas redresser le cheval en élevant le devant, & en l'élargissant par le port des deux rênes un peu en dehors. Dans ce moment la jambe de dehors se fait sentir ; & si le cheval y résiste, il est bon alors de le pincer de l'éperon, afin qu'il se laisse soutenir par cette jambe.

C'est une action difficile pour le cheval que de tourner en s'arrondissant & en se plaçant convenablement sur ses jambes. Cependant il faut être maître de toutes ses parties dans cette action, sans quoi on ne peut être assuré de pouvoir en tirer du service, ni de le conduire à son gré.

De l'épaule en dedans le long du mur.

Lorsque le cheval a été préparé par les moyens que nous avons donnés jusqu'ici, on peut aisément le travailler l'épaule en dedans. Et il est temps de chercher à donner un assouplissement complet à tous ses membres, en les maniant les uns après les autres.

Je prie d'observer que le principe de toutes mes leçons est toujours le beau pli de l'épaule, & qu'elles en dérivent toutes. Quand on ne donnera point les autres leçons, que celle du pli de l'épaule ne soit bien comprise & bien exécutée par le cheval, on aura la satisfaction d'obtenir de lui une obéissance prompte & facile.

Le cheval étant bien placé sur ses jambes, bien plié, & autant dans les deux rênes qu'il se puisse, je porte les deux rênes en dedans, en les enlevant un peu: par-là les épaules s'éloignent du mur, & le pli augmente plus ou moins, selon que je continue à porter la main en dedans. Ma jambe de ce côté contient les côtes dans leur arrondissement, & celle de dehors travaille avec elle, mais plus foiblement, pour contenir les hanches, & porter l'animal en avant.

Le cheval ainsi disposé, j'augmente l'aide de ma jambe de dedans. Cette jambe alors remplit trois fonctions qu'il est important de bien distinguer & de bien sentir: 1°. Elle porte en avant, en excitant & en accélérant la contraction des muscles de l'abdomen; 2°. elle plie & arrondit les côtes, & elle enlève l'épaule de dedans; 3°. enfin, tout cela préalablement fait & exécuté, elle pousse l'animal de ce côté. C'est par ces trois fonctions qu'elle contribue à la leçon de l'épaule en dedans. Celui qui distinguera bien par le tact ces actions différentes, les diminuera ou les augmentera selon le besoin: tel cheval est plus difficile à plier qu'à pousser.

Tandis que cette jambe de dedans agit, comme le pli est nécessairement bien maintenu, on emploie la rêne de dehors, sans lâcher celle de dedans, pour élargir l'animal, & l'obliger d'aller de côté en faisant avancer les hanches par les épaules.

Le cheval contente nos desirs s'il passe la jambe de dedans sur celle de dehors, & s'il place le pied de manière que la jambe de dehors soit obligée de se dégager de dessous celle de dedans pour former le second temps de sa marche. Ce qui s'exécute devant, se fait derrière; en sorte que la masse se porte sur la jambe de dehors de derrière, & un peu sur celle de devant du même côté, tandis que les deux jambes de dedans font des mouvements circulaires très-développés.

Pour exécuter ces mouvements à l'avant-main, l'omoplate se serre contre la poitrine, & s'élève en portant sa partie supérieure en arrière; l'humérus, par sa facilité à faire pivoter & à tourner en tous sens, se porte de côté en avant du sternum; le bras & les os qui lui sont attachés suivent la direction que lui donne l'humérus, & l'animal chevale. Pour les exécuter à l'arrière-main, le fémur se porte en dedans par l'adduction. Rien n'est si aisé à concevoir que ces mouvements pour celui qui a quelques notions d'anatomie.

Dans les commencements, on doit moins éloigner les épaules du mur, pour ne pas forcer le cheval: à mesure qu'il prendra de l'aisance, on augmentera son pli peu-à-peu.

Arrivé au coin, on redressera le cheval sur l'alignement du mur, en diminuant son pli, & on passera le coin; après quoi on reprendra la leçon de l'épaule en dedans.

Il est rare qu'on ait besoin d'employer beaucoup de rêne de dedans pour plier le cheval & le maintenir, parce qu'il connoit déjà les fonctions de la jambe de dedans qui le plie. D'ailleurs l'attitude de l'épaule l'oblige bien de se plier.

Du Pli renversé.

Tandis que mon cheval, en allant l'épaule de dedans le long du mur, se perfectionne dans son pli, je lui donne une leçon opposée, pour lui faire perdre la routine, & l'accoutumer à bien sentir la rêne de dehors. Au lieu de le plier en dedans du manège, je le plie en dehors avec la rêne de dehors, & je le fais cheminer ainsi en le contenant toujours avec la jambe la plus près du centre du manège. J'augmente peu-à-peu ce faux pli, & je fais faillir l'épaule de dedans, qui étoit de dehors avant ce pli, & qui devroit être rentrée, dans toute autre leçon, l'animal cheminant ainsi. Je ne prends pas les coins, mais je passe d'un mur à l'autre, en élargissant mon cheval avec la rêne opposée au pli.

Cette leçon prépare le cheval à celles de la IV^e classe, en lui facilitant les moyens de croiser la jambe de dehors sur celle de dedans, & de porter sur la partie de ce côté. Il faut éviter soigneusement de laisser le cheval s'abandonner sur cette partie de dedans: car alors il s'écrase & s'atterre. On obvierez à ce défaut, en enlevant le devant, & en le décidant bien en avant.

Si le cheval exécute bien cette leçon, il est tout acheminé à celle de l'épaule renversée, qu'il exécutera alors plus aisément. Quand nous détaillerons cette leçon, nous exposerons les actions par lesquelles l'animal exécute celle-ci.

De l'Épaule en dedans, dans le cercle.

Dans la leçon de l'épaule en dedans le long du mur, les épaules du cheval travaillent plus que les hanches; & le mouvement circulaire de la jambe de devant de dedans est plus grand que celui de la jambe de derrière du même côté. Par le moyen de la même leçon donnée dans le cercle, on procurera aux hanches tout le développement qu'on desire. Voici comme elle s'exécute.

Le cheval étant sur le cercle, mené comme nous l'avons dit, on range, avec l'aide de la jambe de dedans, les hanches hors du cercle que décrivent les épaules, en sorte que les hanches en tracent un autre plus large que celui des épaules du cheval. A chaque pas on renouvelle l'aide, & on l'accompagne de celle de la jambe de dehors pour porter l'animal en avant & pour l'enlever; car à cette leçon il cherche à s'arrêter & à se mettre sur les épaules. Effectivement, comme c'est la jambe de devant de dehors qui fait le moins de chemin, le cheval tend à s'appuyer dessus, & même elle de-

meure au point qu'il cherche à tourner, & qu'il le feroit si la rêne de dehors ne venoit au secours pour élargir l'épaule de ce côté. La jambe de dedans de derrière du cheval travaille plus que les autres, puisqu'elle parcourt le plus grand chemin, tandis que sa voisine sert le plus souvent de point d'appui. Ainsi l'objet de cette leçon est de donner du développement à l'articulation du fémur & des os du bassin.

Il faut observer que si le cheval n'est bien enlevé, il traîne la jambe de dedans de devant, & s'appesantit sur sa voisine; qu'en outre son travail est mou, & destructif du bel équilibre; & sur-tout que, si l'articulation se dénoue dans l'arrière-main, le ressort ne s'augmente pas, puisqu'il est alors peu comprimé: ce qui est contraire au but de tous ces mouvements & de toutes les leçons la croupe en dehors, dont l'objet principal est de donner la plus grande élasticité aux jambes de derrière, qui par-là se fortifient, & deviennent d'un usage plus sûr & plus agréable pour le cavalier.

On fait précéder les hanches par les épaules; & après plusieurs pas on remarque que ces dernières sont éloignées du centre, parce qu'elles ont marché un peu de côté: alors en rapportant la main en dedans on les y ramène. Si les hanches précédoient, la rêne de dehors, ou l'enlever de la main redresseroit le cheval, & le placeroit comme il doit l'être.

L'homme qui sent bien, & qui fait diriger ses opérations, fait avec un cheval souple deux cercles non interrompus & bien formés, l'un avec les hanches, l'autre avec les épaules; en sorte qu'à chaque pas les deux extrémités embrassent un terrain proportionné à l'étendue respective des cercles qu'elles parcourent: c'est la perfection de cette leçon, sur-tout si la cadence & l'harmonie des mouvements répondent à l'uniformité des pas.

Les chevaux foibles des reins font marcher les hanches sans les épaules, parce qu'ils les prennent pour leur point d'appui: c'est un défaut très-grand. Dans ce cas l'animal nous avertit de différer cette leçon & de la donner modérément, car elle fatigue extrêmement le train de derrière.

En effet, lorsque le cheval travaille sur le droit, chacun de ses membres parcourt à-peu-près la même étendue de terrain à tous les pas; il se charge de la masse & la rejette de manière à être foulagé promptement, & les efforts sont partagés. Mais dans les leçons sur le cercle la croupe en dehors, le derrière, qui a plus de terrain à embrasser que le devant, est chargé plus longtemps si l'animal est bien placé, & la jambe qui travaille le plus a de plus grands efforts à faire, & est plus longtemps hors de son aplomb: car plus une jambe est éloignée de sa voisine, plus elle est fatiguée par l'extension des muscles & des ligaments capsulaires, & par l'effort des muscles adducteurs dans l'action de se rapprocher de l'autre; celle-ci même souffre, parce qu'elle porte le poids bien plus longtemps. Ainsi, moins

on donne d'écartement aux deux jambes de devant ou de derrière, plus on les ménage, & plus on tient le cheval d'aplomb: mais aussi, en les éloignant l'une de l'autre, on développe davantage l'articulation & les muscles qui la meuvent.

C'est à l'écuyer intelligent à régler sa leçon sur la nature de l'animal qu'il dresse. On ne sauroit lui donner de règles certaines sur cela.

De l'Epaule renversée, sur la ligne oblique.

La leçon du pli renversé conduit à celle-ci & en est le principe. Prenons donc le cheval allant à droite & plié à gauche. Au lieu de le faire cheminer avec la jambe qui est la plus près du centre du manège, laissez-la se mollir, & sentez davantage celle qui lui est opposée, & qui est devenue par-là celle de dedans, puisqu'elle donne le pli. Elevez les deux rênes, en élargissant de celle de dehors, & poussez le cheval de côté avec la jambe de dedans. Toutes ces aides bien ensemble seront données dans le même temps, sans dureté, sans à-coups & sans presser le cheval; car il faut que l'animal, avant que de se décider, ait le temps de se rasseoir & de se mettre en force. La main doit travailler plus que les jambes, mais sans arrêter le cheval.

Toutes ces opérations étant bien exécutées, on sentira que le cheval marque un demi-arrêt en se grandissant, qu'il s'arrondit, qu'il passe la jambe de dedans de devant sur celle de dehors, & va la placer du côté du centre du manège. Ensuite celle de dedans de derrière en fait autant. Les épaules sont bien plus éloignées que les hanches, du mur qu'on quitte; & si on continuoit ainsi, on formeroit une suite de pas obliques, d'un mur à l'autre.

Dans cette leçon, on observe de pousser le cheval de côté; car sans cela il ne chevaleroit pas. On le met bien dans son aplomb, afin qu'il ne se culbute pas de côté; & on ne donne pas un pli excessif au col pour ne point trop gêner l'action de la jambe de dedans. La colonne vertébrale se plie & s'arrondit pour la jambe de dedans de l'homme, & approfondit sans le secours de la rêne, pour peu que l'animal ait été exercé. Le derrière & le devant doivent s'accompagner à chaque pas, afin de former la ligne oblique.

De l'Epaule renversée, sur le cercle.

Si, après avoir accoutumé le cheval à la leçon précédente, on veut la donner sur le cercle, on arrêtera un peu la main en l'enlevant & en élargissant de la rêne de dehors: alors le cheval se fixera davantage sur les hanches; & comme dans cet instant on donnera un temps de jambe de dedans pour augmenter le pli & pousser de côté, les épaules décriront une portion de cercle autour des hanches. En continuant on formera le cercle.

On aura l'attention de toujours élargir en enlevant, afin d'affujettir les hanches, sans quoi elles oublieroient leur principale fonction, & le cheval

traîneroit la jambe de dehors de devant, au lieu de l'enlever pour la faire marcher.

Dans cette leçon, comme les jambes de derrière sont plus occupées à porter qu'à embrasser du terrain, elles ne sont pas très-fatiguées; aussi leurs articulations ne s'affouplissent-elles pas. Les épaules au contraire travaillent plus; mais comme elles doivent être bien enlevées, elles ont plus de facilité à agir.

Cette leçon, comme on le voit, est moins ruineuse pour le cheval que la précédente; & elle gagne plus les épaules, puisqu'elles ont plus de mouvements à faire. C'est aussi, à mon gré, une des meilleures de l'équitation, & celle qui rend le cheval le plus maniable en tous sens; car s'il la connoît bien, on pourra le mener de tous côtés sans aucune difficulté. On peut la donner au pas, au trot & au galop, sans ruiner les jarrets, pourvu qu'on s'y entende. Il n'en est pas ainsi des autres.

Jusqu'au moment où j'ai parlé de plier le cheval pour lui procurer la première souplesse, mon travail étoit préparatoire, & devoit le disposer à des leçons plus régulières, plus pénibles, & aussi plus propres à lui donner l'extrême souplesse & le fini qui contribuent aux belles actions. Jusques-là j'avois suivi la nature avec attention, faisant succéder les leçons les unes aux autres, selon qu'elle me les indiquoit, & chaque leçon servant de base à celle qui la suivoit. Le cheval faisoit ainsi tous les jours de nouveaux progrès sans se fatiguer.

J'ai suivi la même méthode à mesure que mon manège est devenu plus savant & plus difficile; car la leçon du pli est le principe de toutes les autres. Lorsque le cheval la connoît bien, il peut passer successivement aux suivantes, & par-là on le conduit insensiblement à toutes celles dont l'objet est de mouvoir l'épaule de dedans sur celle de dehors: but essentiel des leçons de la troisième classe. Aussi avons-nous principalement fait agir cette épaule dans toutes les positions que peut prendre le cheval.

Ces leçons ont une grande ressemblance, soit pour les aides à employer, soit pour les actions du cheval. S'il les exécute bien toutes aux deux mains, il a acquis une grande souplesse, & on est alors maître des parties de dedans.

Mais il reste encore à faire agir celles de dehors sur celles de dedans, ce qui est plus difficile: & nous avons dû commencer par les choses les plus simples, d'autant plus que les leçons que nous venons de décrire, servent de base à celles que nous allons exposer.

Comme les premiers éléments nous ont conduits aux travaux dont nous avons déjà parlé, je me suis fait une loi de mettre dans cet ouvrage un ordre conforme à celui que la nature exige de quiconque veut la conduire à une plus haute perfection en suivant les indications qu'elle lui donne. C'est ainsi que doit faire l'écuyer, & ne pas entreprendre légèrement une leçon quelconque, sans

avoir obtenu préalablement les développements essentiels qui peuvent la faciliter.

D'après ce principe, nous continuerons de faire succéder les leçons, les unes aux autres, dans l'ordre le plus propre à soulager l'animal en l'instruisant. L'expérience fera voir que je ne précipite rien, & que par l'arrangement de mes travaux j'accélère les progrès, & même que je m'affure du succès. Cependant je ne blâme la méthode de personne, & je m'interdis toute critique: chacun a sa manière de voir.

De l'achèvement du Cheval.

Dans les leçons précédentes, la jambe de dedans du cheval a passé sur celle de dehors, & l'épaule de dedans étoit plus enlevée & plus portée en avant: l'épaule, la jambe & tout le côté de dehors étoient retenus & arrêtés. Il s'agit actuellement de conserver à la partie de dedans son pli, son arrondissement, & de faire passer la jambe de dehors par-dessus celle de dedans.

Acheminons le cheval à ce nouveau travail, en commençant par les actions les plus faciles, suivant la méthode que nous nous sommes prescrite.

Du Changement de main d'une piste.

Le changement de main est l'action par laquelle le cheval se délie & se déplace d'un côté, afin de se plier & de se placer de l'autre. Pour produire cette action dans le manège, on quitte le mur où on est, pour aller gagner le mur opposé & travailler à l'autre main. Le chemin décrit par le cheval est une ligne oblique.

Le cheval étant, le long du mur, bien plié & bien placé, à l'instant destiné à le lui faire quitter, on enlève les deux rênes, & on porte la main en dedans: par-là, le cheval est fixé sur les hanches, il se grandit, & porte les deux épaules en dedans, en les éloignant du mur. On contient son pli avec la jambe de dedans; & celle de dehors venant à l'aider, l'animal parcourt d'une piste une ligne oblique, les hanches suivant les épaules.

Le cheval marchant ainsi, avance l'épaule de dehors plus que celle de dedans, qui se trouve par-là plus retenue & plus gênée. Le principal point d'appui est la jambe de derrière de dedans: le ressort qui pousse & agit le plus, est le jarret de dehors. Le jarret de dedans fatigue davantage, quoiqu'il n'ait pas la peine de rejeter la masse sur l'autre; mais comme il la porte toujours, la compression continue lui est sensible.

Quelques pas avant que d'arriver à l'autre mur, on travaille à changer le pli & les aides qui le donnoient. Pour cela il s'agit de sentir la rêne de dehors en relâchant celle de dedans. Le pli diminue, & change par ce moyen. On le décide par une pression de la jambe devenue de dedans, & par l'enlèvement de la rêne devenue de dehors; puis, avec les deux jambes approchées à l'instant où on arrive au mur, on remet le cheval en avant.

Par cette leçon, on voit que je déploie l'épaule

de dehors, qui, dans les leçons de la III^e classe avoit toujours été retenue & reculée par la manière dont je pliois le cheval, & dont je faisois faillir son épaule de dedans. J'habitue ainsi l'animal à une action nouvelle, principe du travail de deux pistes, & objet des leçons de cette IV^e classe.

Cette leçon-ci est fort douce, & il n'y a point de cheval, plié & un peu arrondi, qui ne l'exécute facilement.

Il n'en est pas ainsi de la suivante; s'il n'est déjà gagné dans les épaules, il se défendra: mais on prévient ses caprices avec l'attention de ne la donner qu'après avoir obtenu de lui une entière obéissance aux leçons de la troisième classe, & en ne lui demandant que ce que la nature lui permet de faire, & ce que l'art lui a appris par gradation.

Des Changements de mains de deux pistes.

Je commencerai par avertir que les aides dont je viens de me servir, ne sont pas celles que j'emploie lorsque le cheval a acquis toute la souplesse & toute l'intelligence que je desire: mais elles étoient les plus propres à l'y conduire. C'est pourquoi je distingue le cheval mené de deux pistes pour la jambe de dehors, & le cheval qui s'y porte soutenu de la jambe de dedans. Je conseille la première manière pour commencer: avec l'autre, on finira, on ajustera & on perfectionnera le cheval.

Pour aller de deux pistes, il faut que le cheval plié, porte la jambe de dehors un peu en avant de l'autre, en croisant plus ou moins par dessus; & que la même chose s'exécute dans le train de derrière, celui-ci soit détaché du mur en même-temps que le devant, & l'accompagne toujours sans quitter la disposition première qu'on lui a donnée. Voici mes opérations pour la jambe de dehors.

Changement de main de deux pistes pour la jambe de dehors.

Je marque un demi-temps d'arrêt; je détermine les épaules en dedans, en enlevant la main, & en détachant & sentant la rêne de dedans, & je place le cheval dans l'attitude de l'épaule en dedans. Je le contiens avec la jambe de dedans qui garde le pli: puis je laisse tomber plus ou moins fort ma jambe de dehors, qui force la croupe du cheval à aller en dedans. Rendons compte des motifs de ces opérations.

Si l'épaule de dehors n'est enlevée & avancée, la jambe de ce côté ne pourra chevaler: c'est la raison de l'enlever des deux rênes. Si l'épaule de dedans, qui concourt au pli, & qui par cette disposition tend à avancer, n'est retardée, elle s'opposera à la marche de la jambe de dehors; c'est ce qui oblige de sentir la rêne de dedans. Comme tout le poids se porte sur la jambe de derrière de dedans, sans l'action de ma jambe de dedans elle perdrait son ressort, & sans une forte pression de l'aide de ma jambe opposée, les reins ne s'arrondiroient

point, & la croupe n'iroit pas en dedans, parce que l'animal n'a pas encore l'idée de ce travail.

Les premiers jours il refuse d'obéir à la jambe de dehors; il est bon de lui faire sentir l'éperon afin qu'il craigne cette jambe, & en même temps on fixe son pli, en assurant & en détachant la rêne qui le donne. On répétera ces aides jusqu'à ce que le cheval s'arrondisse volontiers. Alors il ne résistera plus à la jambe, & il la prendra bien.

On doit alonger ces premiers changements de main, afin qu'il s'accoutume à les faire bien en avant & sans se tenir; d'ailleurs cela le soulage. Il est à propos que la jambe de dehors chevalie complètement, afin de faciliter cette action; ainsi, on donnera au cheval tout le temps d'agir sans le presser.

C'est ainsi que je prépare le cheval. Je conviens que ces opérations ne le mettent pas dans un parfait aplomb; car pour qu'il chevalie, je suis obligé de lui donner un très-grand pli avec ma rêne de dedans, & de contenir les hanches avec la jambe de dehors, ce qui le met les deux bords dedans. Mais il n'y a pas d'autre moyen de réussir & de l'acheminer à un travail plus parfait. Le cheval, il est vrai, s'écrase sur les jambes de dedans; mais il arrondit la colonne vertébrale & dénoue l'épaule de dehors. C'est à moi à ne le pas tenir trop longtemps à une leçon défectueuse, qui n'est utile que pour un temps.

Changement de main de deux pistes pour la jambe de dedans.

C'est ici une autre combinaison d'aides, & d'autres résultats dans les actions du cheval.

L'animal ira de deux pistes sans chevaler, en posant le pied de dehors un peu en avant, & vis-à-vis de celui de dedans; & l'épaule de ce côté sera déployée, autant qu'il se pourra, afin que tout marche ensemble.

Pour y parvenir, après avoir redressé & enlevé le devant avec les deux rênes, je sens un peu celle de dehors; je chasse de la jambe de dedans, & je laisse tomber l'autre très-doucement. Ma rêne de dedans n'a que très-peu d'action, & elle ne sert que pour l'enlever du devant; à moins que le pli ne se perde, ou ne diminue trop. Mes aides dominantes sont la rêne de dehors, qui arrête ce côté & fixe sa masse sur la jambe de dehors; & ma jambe de dedans, qui plie & enlève l'épaule & accélère l'action de la jambe du cheval par la contraction des muscles abdominaux, qui, étant touchés, se contractent toujours. Il ne faut pas croire que la rêne de dehors mène en dedans; ce n'est pas sa fonction: mais les deux épaules étant déterminées à s'y porter, cette rêne ne fait que retarder la marche de l'épaule de dehors. Cela étant fait, la crainte que le cheval aura de l'éperon de dedans l'engagera à y porter les hanches, mais sans se jeter sur le jarret de dedans, parce que ce jarret, dont l'action est augmentée par ma jambe de ce côté, ne reste pas

longtemps sans se mouvoir, & il le fait en avant. D'ailleurs avec le soin de porter toujours la main où l'on va, on fait avancer les épaules. On diminue aussi cet arrondissement total qui mettoit les deux bouts dedans, & le cheval est dans un véritable équilibre mobile en tous sens : preuve qu'aucun membre n'est excessivement chargé.

Dans ces leçons, c'est la jambe de dedans qui s'élargit, & qui par conséquent fait une action qu'elle n'avoit pas exécutée jusqu'à présent. C'est donc encore un mouvement naturel que nous perfectionnons.

Rien n'est plus propre que cette leçon à bien faire connoître les jambes à un cheval; car l'action de celle de dedans, qui ne doit pas le laisser en repos qu'il ne fasse bien cheminer tout ce côté, redouble son attention, & augmente ses ressorts. Tout cheval peut l'exécuter, mais plus ou moins bien selon la bonté de ses épaules; car si elles sont libres, le derrière est toujours assez bon. Avec le temps il se placera, & secondera ainsi le devant.

Comme le propre de cette leçon est de faire cheminer le cheval autant en avant que latéralement, l'animal fatigue moins qu'à aller uniquement de côté: ainsi on peut la répéter très-souvent, mais sans exiger trop à-la-fois. S'il parvient à la bien exécuter, on pourra alors lui faire fuir les talons d'un mur à l'autre.

Du Travail de côté d'un Talon sur l'autre.

Dans la leçon précédente, le cheval, en allant de côté, gaignoit du terrain en avant, ce qui donnoit à ses épaules une espèce de déploiement, en même temps les jarrets étoient moins de temps dans l'état de flexion, & tout le ressort étoit moins longtemps comprimé de suite. Ici il est tenu plus strictement sur les hanches: dans la détente du ressort, il ne pousse pas la masse si en avant, elle retombe dans le même endroit; & les épaules, après avoir pris la position conforme à la direction qu'on prétend leur donner, n'en changent pas, jusqu'à ce qu'on cesse le travail. Voici comme j'opère.

Après avoir mis le cheval très-droit, je le plie comme à l'ordinaire: je marque un demi-arrêt; je porte avec les deux rênes les épaules un peu en dedans, afin qu'elles marchent les premières, puis en animant le cheval, je laisse tomber mes deux jambes comme dans la leçon suivante, avec cette différence que leur usage principal est de maintenir l'animal dans son attitude, car elles ne doivent point accélérer sa marche, puisque l'effet de la main est sur tout de rejeter la masse sur le derrière, en arrêtant le devant, & en lui prescrivant la route qu'il doit suivre. Le premier temps étant bien fait, tous les autres pas succèdent aisément avec les mêmes opérations.

Si l'homme ne conserve pas la plus grande régularité, l'aplomb le plus parfait & le soutien le plus égal dans sa position, il rendra le cheval incertain

& inexact dans son travail. Le cavalier bien maître de son propre équilibre, ménagera la pression de ses cuisses, car souvent elles agissent trop, & par là, portent trop en avant; il s'ensuit que l'animal ne peut pas s'asseoir comme il convient pour cette leçon, qui exige de sa part un équilibre parfait, lequel est perpétué par l'exécution du cavalier & par le mouvement des jambes du cheval, qui s'écartent peu & sont très-voisines de leur point d'inflexion: ce qui suppose de sa part une grande souplesse, & de la part de l'homme une disposition, dont l'objet soit de soulager l'animal par une juste répartition de la masse sur ses appuis. Il le maintient dans cette justesse, par un léger atouchement de ses jambes, qui ne font que diriger & soutenir.

Souvent la volonté du cheval est si grande, qu'il se porte trop de côté & trop vite: alors notre jambe de dedans acquiert une destination que nous ne lui connoissons pas; elle arrête le cheval, en la lui faisant sentir ferme. Il trouve alors une force qui arrête son ardeur, il se calme, se replace, & se laisse guider au gré du cavalier. S'il vient à pousser les hanches en dedans, & à les faire marcher les premières, l'aide de la jambe de dedans l'arrête; & si en même temps on porte les deux rênes en dedans, on y conduit les épaules, & l'animal est droit autant qu'il se peut.

Ce travail doit se faire de bonne volonté de la part du cheval: s'il faut le forcer, on ne réussira pas.

Si je veux reporter le cheval sur l'autre talon, voici mon procédé. Étant à l'autre main, je le porte en avant deux pas avec ma jambe de dedans qui arrête son allure de côté; en même temps je le redresse dans mes deux rênes, je défais son pli, je le replie à l'autre main, & en portant les deux rênes en dedans, je le fais cheminer comme s'il commençoit la leçon.

C'est un bon moyen pour l'accoutumer à être attentif, que de varier le lieu de ce travail, de l'arrêter, de le reprendre, de le changer de main dans tous les endroits du manège, afin d'éviter toute rouine. S'il en contraste, il ne travaille plus que pour lui, & il oublie les ordres de son maître.

C'est une règle générale, que pour changer l'état de la leçon qu'on donne actuellement au cheval, il est nécessaire de le redresser, pour lui donner une autre disposition. En effet, il est obligé d'arranger ses membres relativement au travail qu'il exécute: tel ordre convient alors, qui s'opposeroit à une opération contraire. Pour l'y conduire, & même lui faciliter quelque leçon que ce soit, il convient de le mettre dans la situation d'où elles dérivent toutes; & cette position est d'être droit d'épaule & de hanches; alors on donne au cheval tel pli qu'on desire, & on le manie avec facilité.

Il est expédient de changer souvent la leçon au cheval, de le faire passer d'un travail à un autre sans le laisser s'accoutumer à un genre d'exercice: il s'y endort & perd son attention.

De la tête au mors

Après cette leçon, nous faisons passer le cheval à une autre plus stricte & plus pénible. Au lieu de le porter de côté, d'un mur à l'autre, sans captiver sa marche en avant autrement que par la main de la bride, ici il trouve l'impénétrable résistance d'un mur. A cela près les opérations ont le même rapport que ci-dessus, seulement les jambes font plus d'effet que la main, par la raison simple que le mur engage plutôt le cheval à reculer qu'à avancer.

Le but de cet exercice est d'obliger le cheval à s'asseoir de lui-même & sans le secours du mors. Bien des écuyers désapprouvent cette leçon : je crois qu'elle peut être utile dans bien des cas, & qu'en l'employant avec discrétion, il peut en résulter beaucoup d'utilité ; mais il faut une grande prudence.

La leçon se donne d'une extrémité du mur à l'autre, par les mêmes moyens ; & alors on redresse le cheval, & on le met à l'autre main, comme dans le travail précédent.

Si on veut passer le coin, & remettre le cheval sur l'autre mur, voici comme on s'y prendra.

On contient les hanches de droite & de gauche, par l'approche des deux jambes ; puis en enlevant les deux rênes, & en les portant en dedans, on fait décrire aux épaules une portion de cercle plus grande que celle des hanches. En trois ou quatre pas au plus, on a passé le coin, & on se trouve à un autre mur.

On doit éviter, en passant le coin, que le cheval ne s'accule, au lieu de se porter en avant : la main légère & douce y remédiera. S'il vient à laisser échapper ses hanches, on les contiendra avec la jambe de dehors ; mais il vaut mieux prendre toutes les précautions pour les maintenir, que de se voir réduit à cet expédient.

Il faut dans cette leçon se soutenir soi-même, & conserver soigneusement la bonne position ; car si on perd le centre de gravité du cheval, on arrête sa belle exécution. Il est contraire au bel ensemble, de jeter les fesses en dehors : la règle générale en tout, est de se placer de manière que la colonne vertébrale soit d'aplomb sur celle de l'animal.

De la croupe au mur.

Quelques écuyers préfèrent la leçon de la croupe au mur à celle que nous venons de décrire, parce que le cheval manœuvre par les aides de l'homme, & qu'il n'est pas contenu par le mur : cela est vrai ; mais cet avantage est également procuré par la leçon d'un mur à l'autre. Celle dont il s'agit n'en diffère que par le passage du coin, que je fais ainsi.

Arrivé à l'endroit où je veux le prendre, j'enlève la main pour assurer le devant, & le porter sur les hanches ; alors je les pousse en dedans, de sorte qu'elles décrivent une portion de cercle plus grande que celle des épaules, dont je diminue le

pli, & que je rallentis par l'effet de la main : puis je continue ma leçon.

On a soin de tenir le devant comme suspendu, afin qu'il ne devienne pas le pivot autour duquel tourne la croupe.

Nous avons en vue, dans nos précédents travaux, de perfectionner, par une habitude artificielle, les mouvements dont la nature a doué le cheval. Nous désirions les développer, les rendre complets, & les approprier aux services que nous attendons de cet animal. Notre projet est-il rempli ? notre spéculation & nos succès sont-ils d'accord ? Pour en juger, confrontons les mouvements de la nature encore brute, avec ceux que nous ont procurés les leçons du manège.

Chacune de celles que nous donnions à l'animal avoit pour objet principal l'assouplissement d'un membre. Nous avons d'abord placé l'animal sur ses jambes, conformément au mécanisme de ses actions naturelles : nous avons ensuite donné à son col, par le moyen du pli, à ses jambes de devant & de derrière, ainsi qu'à sa colonne vertébrale, toutes les flexions & les mouvements indiqués par la nature, & que le secours de l'anatomie nous a fait connoître. Nous avons varié les attitudes du cheval, afin de l'obliger à varier ses actions ; & par-là il nous a été possible de les perfectionner toutes. Nos moyens & nos opérations ont été les plus simples & les plus relatifs aux sensations du cheval, ainsi qu'à la conformation de son squelette. Jamais nous n'avons voulu produire des effets par hasard : le raisonnement nous a conduits ; & nous avons exigé de l'animal une obéissance telle que sa nature le permettoit.

Nous n'avons prescrit aucun terme pour obtenir de lui cette obéissance. Prétendre le dresser en peu de temps ; fixer une époque pour donner une leçon, & passer successivement par tous les degrés ; espérer amener tous les chevaux au même point : c'est ignorer l'art & la nature. Il est difficile de parvenir à bien finir un cheval d'un bon naturel, à moins de deux ans d'un travail sage & réfléchi : souvent même ce temps ne suffit pas. Cependant on peut tirer du service de l'animal, sans qu'il ait acquis toutes les perfections de l'art. Mais on ne doit pas regarder comme dressé celui qui n'a d'autre avantage que d'être assoupli par les usages journaliers, quoique son utilité soit plus réelle. Un cheval bien fini, bien juste, & brillant dans ses mouvements, prouve l'art du cavalier, & la facilité qu'il a à trouver des ressources dans l'animal.

Les ménagements & la modération de l'écuyer dans son travail, sont plus propres à accélérer les progrès du cheval que des leçons longues & souvent répétées. La douceur & la patience déterminent mieux cet animal à obéir que les coups & les procédés violents. L'expérience engage l'homme à se servir de la voie de la persuasion : il semble que le cheval se rende volontiers aux bons traitements ; & qu'ils étendent son intelligence.

DU MANÈGE. (THIROUX)

La surface d'un manège présente un carré long, entouré d'un mur, & formant quatre angles droits, qu'on nomme les *coins*. Ainsi, pour asseoir un manège régulier, il faut en tracer la largeur sur la moitié de sa longueur. On nomme la piste *ggggg* le chemin que les chevaux frayent le long du mur. Vers l'un des bouts, & quelquefois aux deux extrémités du manège, on trouve deux piliers *h h h h*, hauts de six pieds, espacés de cinq, & plantés au milieu de la portion du terrain qu'ils occupent, afin de ne pas gêner la manœuvre qui s'exécute sur la piste. Comme le chef de l'académie se tient ordinairement aux piliers, on a soin d'y suspendre le fouet d'usage au manège, distingué par le mot *chambrière*, dont il a seul le droit de se servir. L'utilité des piliers ne se borne pas à marquer la place de l'écurier, & à soutenir la *chambrière*, leur véritable destination est de recevoir un cheval dressé à sauter, qui en retient le nom de sauteur dans les piliers, sur lequel on éprouve la tenue perfectionnée par la grande habitude du trot. Pour ne rien omettre de ce qui entre dans la construction d'un manège, il nous reste à décrire la levée *kk*, qui est un espace quelconque réservé en dehors des limites de la carrière, où les académistes, lorsqu'ils sont montés à cheval, viennent attendre l'instant de commencer leur leçon, & d'où ils peuvent examiner tout ce qui se passe dans le manège.

Comment on y reçoit la Leçon.

C'est l'écurier qui nomme le cheval qu'on doit monter, car les chevaux de manège ont chacun leur nom. Alors un palefrenier va chercher ce cheval désigné, qu'il amène jusqu'à la porte de la levée *l*, en le tenant d'une main & une courroie d'étrier de l'autre. Si les selles à piquer, qui servent au manège, sont dénuées d'étriers, en revanche elles ont un pommeau où le palefrenier accroche l'étrier postiche *m m m* qu'il apporte, & qu'il ne ramène qu'après qu'on est totalement arrangé sur le cheval. Ensuite on vient prendre place dans la levée. Pendant que le nouvel élève attend l'ordre d'entrer au manège, il ne tient qu'à lui d'employer utilement l'inaction où il est contraint de rester, puisqu'attentif à la leçon dont il est témoin, il se met en état de tirer tout le parti possible de celle qu'il s'apprete à recevoir. Sans cette précaution, étonné de la rapidité d'une allure avec laquelle il n'est pas encore familiarisé; occupé, d'ailleurs, du soin de conserver la justesse de sa position, il pourroit comprendre assez difficilement certaines expressions consacrées par l'usage, & dans l'incertitude, hésiter à suivre les conseils qui lui seroient adressés en langage d'équitation. Au lieu qu'ayant une entière connoissance de la forme ordinaire au canevas d'une leçon, il fait d'abord qu'un écolier monte successivement trois chevaux,

Equitation, Escrime & Danse.

sur chacun desquels il fait deux temps de travail, appelés *reprises*, parce qu'ils sont séparés par un intervalle; qu'ainsi la totalité d'une leçon comporte six reprises exécutées sur trois chevaux différents. Il fait ensuite que chaque reprise est coupée par deux changements de main, en sorte qu'entamée de gauche à droite, après la première division elle se continue de droite à gauche, jusqu'à ce que le second changement de main oblige à la finir telle qu'elle a été commencée. Il fait enfin que, non-seulement le dehors est le côté de la piste qui règne le long du mur, & conséquemment, le dedans celui qui borde le manège, mais encore que cette dénomination passe alternativement à toutes les parties du cavalier & du cheval: c'est-à-dire, qu'au commencement de la reprise, où l'on suit la piste de gauche à droite, le dehors est à gauche; qu'après le premier changement de main, le dehors passe à droite, puisqu'on chemine de droite à gauche; finalement qu'à la suite du second changement toutes choses étant remises dans leur ordre primitif, le dehors se retrouve à gauche & le dedans à droite.

Cette digression finie en même temps que la reprise de ceux qui occupoient la carrière, le mot *entrez*, que l'écurier vient de prononcer, s'adresse à l'élève, & l'avertit de l'instant où il doit commencer sa leçon. En conséquence, ce dernier rassemble son cheval, & le porte en avant pour ouvrir la première reprise qu'il entame, ainsi qu'il est d'usage, en suivant la piste de gauche à droite.

Comment on salue.

Chaque fois qu'on commence une reprise, on a pour habitude de saluer l'écurier. Outre la déférence qui lui est due, cette coutume honnête apprend à saluer avec grace & suivant les règles de l'équitation. A pied, c'est avec la main gauche qu'on ôte son chapeau; mais le cavalier se sert de la main droite, attendu que la gauche, remplie par les rênes de la bride, se trouve chargée du soin de diriger le cheval. Ainsi, lorsqu'on passe devant celui qui tient la *chambrière*, on abandonne le bordon placé dans la main droite, & on élève le bras qu'on arrondit, en ployant successivement les jointures du coude & du poignet, jusqu'à ce que la main soit parvenue à la hauteur du chapeau. Tant que cette préparation subsiste, il faut laisser la tête immobile, dans l'appréhension qu'on ne la soupçonne de venir au-devant de la main. Après avoir enlevé le chapeau, on déploie moëlleusement le bras, en observant, cette fois, de faire jouer la jointure du poignet avant celle du coude, & on descend la main qui apporte le bouton du chapeau directement sur la cuisse, afin que le fond soit tourné du côté des épaules du cheval, & que la forme regarde les hanches. La méthode enseignée pour saluer ne doit paroître minutieuse dans ses détails, qu'autant qu'on ne fait pas attention à la gaule qui est restée dans la main droite. Mais si on

réfléchit que le cheval n'aperçoit jamais l'instrument de sa correction, sans chercher à le fuir, alors on découvre la nécessité de ces prétendues bagatelles qui tendent toutes, & à lui dérober un spectacle aussi désagréable, & sur-tout à éviter les mouvements désordonnés que l'attouchement involontaire de la gaule pourroit lui occasionner. En effet, lorsqu'on a suivi dans sa route, depuis l'instant où la main droite lâche le bridon, jusqu'à celui où elle apporte le bouton du chapeau sur la cuisse, on voit la gaule, toujours en opposition avec le pouce de cette main, s'éloigner d'abord insensiblement du cheval, à mesure que le bras s'élève pour s'approcher de la tête du cavalier, & passer ensuite au-dessus de la croupe, au moyen de sa direction horizontale au pouce, que le cavalier ramène pour lors sur sa cuisse: en sorte que la rondeur de cette partie forme une élévation qui empêche nécessairement la gaule de toucher, soit à la hanche, soit à la croupe du cheval.

Ce n'est pas seulement dans le choix de la main, avec laquelle on ôte le chapeau, que la façon de valuer d'un homme à pied diffère de celle usitée par le même homme à cheval. Le piéton ne s'en tient pas à se découvrir, il baisse par gradation la tête & le corps. Mais le cavalier, qui ne doit connoître aucun prétexte pour déranger la perpendiculaire du sien, n'incline pas même la tête qu'il se contente de tourner pour regarder celui qu'il salue. Aussitôt qu'on est totalement passé, on replace la tête droite à celle du cheval, afin de se conformer au précepte qui enjoint de regarder entre ses oreilles la piste qu'on veut lui faire suivre: puis on relève le bras, & on remet le chapeau, sans omettre aucune des précautions prises pour l'ôter. Enfin on redescend le bras pour reprendre le bridon. Quoique, dans leurs recherches, les inventeurs du bridon aient moins considéré l'aplomb du cavalier que celui du cheval, cependant les élèves, en attendant qu'ils le voient employer à ce dernier usage, doivent continuer à se servir du bridon, afin de placer, à la même hauteur, les deux mains également occupées, & pour que les deux épaules, maintenues directes à la ligne qu'on décrit, consolident la justesse de la position, en conservant le haut du corps perpendiculairement assis sur le milieu du corps.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Dès qu'on s'assujettit à suivre exactement le plan d'un manège, on contracte aussitôt l'obligation tacite de faire passer le cheval dans les quatre angles qui bornent la carrière: convention apparemment ignorée de tous les commençants, car ils arrondissent à tel point l'angle droit qui forme chaque coin, qu'ils en font un angle obtus. Mais, comme l'élève diroit avec raison qu'il ne peut souscrire un engagement dont il ne connoît pas l'étendue, on va lui détailler les circonstances qui accompagnent l'évolution ordinairement appelée prendre un coin,

& lui démontrer qu'elle consiste à faire entrer le cheval dans chaque angle, & à l'en faire sortir. Or, pour qu'un cheval entre régulièrement dans un coin, il faut que sa jambe de devant du dedans s'avance la première dans l'angle, sur la pointe duquel se pose ensuite sa jambe de derrière du dehors; & pour qu'il en sorte, il faut que ce soit par le cheval de la jambe de devant du dehors, suivi du port transversal de la jambe de derrière du dedans. Avant que de se mettre en devoir de disposer les deux bipèdes du cheval, conformément aux conditions qu'on vient de prescrire, on doit se rappeler que les reprises entamées de gauche à droite offrent, pendant toute la première main, le mur à gauche, ainsi que les coins à prendre; en sorte que non-seulement le dehors représente le côté gauche, & le dedans prend la place du côté droit, mais encore que les numéros 2 & 4 désignent actuellement les jambes de devant & de derrière du dehors, tandis que celles du dedans sont remplacées par les numéros 1 & 3. Il n'est pas moins intéressant, ce me semble, de faire observer la parfaite analogie qui existe dans l'arrangement des jambes d'un cheval qui tourne de gauche à droite, avec la combinaison des jambes de celui qui prend un coin trouvé à gauche, afin que la méthode précédemment enseignée pour la première de ces évolutions mène à l'exécution de la seconde. Lors donc qu'on approche du premier coin qu'on rencontre à gauche, on marque un demi-arrêt, en soutenant un peu la main sur le dehors. Quand on juge que le cheval est prêt à toucher aux deux lignes qui forment l'angle, on arrondit la main qu'on reporte aussitôt sur le dedans, & qu'on finit par rendre, en augmentant la pression des jambes égales, l'assiette du milieu du corps un peu plus sentie sur le dedans que sur le dehors. Prévenu, qu'au moyen du rapport frappant qui se remarque entre le tourner à droite & la prise d'un coin à gauche, ces deux évolutions s'exécutent d'après les mêmes temps de main, l'élève ne doit pas être médiocrement surpris de trouver, à présent, le demi-arrêt séparé de l'arrondissement de la main par le soutien de la même main sur le dehors, tandis qu'auparavant, le demi-arrêt précédoit absolument la main arrondie. Mais une légère réflexion va faire appercevoir la nécessité de cette différence qui tient au local. En effet, comme le tourner de gauche à droite, entrepris dans un espace illimité, astringe seulement à fixer la jambe 1, afin que la jambe 2 puisse la chevaler avec aisance, le demi-arrêt doit être alors immédiatement suivi par l'arrondissement de la main, puisque ce dernier temps, qui détermine le cheval à regarder sur sa droite, l'excite à retenir seulement près de lui la jambe 1, au lieu que la prise d'un coin à gauche, voulant que ce soit nommément cette jambe 1 qui s'avance la première dans l'angle, on ne doit pas songer à demander au cheval la suite du tourner à droite, qu'il n'ait pleinement satisfait à ce préliminaire. Or il n'y a que le

temps de la main soutenue sur le dehors, avant l'arrondissement de la même main, qui puisse assurer que le cheval, incliné pour lors sur la jambe 2, portera la jambe 1 dans l'angle, afin qu'elle serve de pivot au bipède de devant pendant la sortie du coin trouvé à gauche.

Dans l'appréhension que l'élève ne conserve encore quelque doute, on va suivre avec lui les opérations du cheval qu'on fait passer dans un coin ouvert à gauche. Aussitôt le demi-arrêt, le cavalier, en soutenant la main sur le dehors, change la direction des rênes, sans en altérer la valeur: en sorte que, restées au même degré de tension, quoique dirigées du dedans sur le dehors, la rêne droite pousse la colonne de devant qu'attire la rêne gauche. D'après cette disposition de l'avant-main, chaque pas du cheval, incliné à gauche, s'entame indispensablement avec la jambe 1 allégée aux dépens de la jambe 2, & conséquemment, indique le port transversal de la jambe 4. Ainsi la main soutenue sur le dehors, sur-tout précédée du demi-arrêt, & secourue par la pression des jambes égales du cavalier, suffit pour que le cheval exécute régulièrement l'entrée dans le coin à gauche. Quant aux résultats tirés de l'arrondissement de la main, de son retour sur le dedans, & de sa descente, accompagnée de l'assiette portée sur le dedans, qui procurent la sortie du même coin, ils sont totalement égaux à ceux reconnus lors du tourner de gauche à droite. C'est pourquoi le cheval entré dans le coin avec les jambes 1 & 4, porte la tête à droite; ensuite le poids combiné, tant de l'assiette du cavalier que de la colonne de devant, entièrement revenu sur la jambe 1, facilite le chevaler de la jambe 2; enfin la descente de main, d'accord avec la pression des jambes égales du cavalier, nécessite le jeu transversal de la jambe 3, par laquelle le cheval achève la sortie régulière du premier coin qui se présente à gauche.

Premier changement de main de gauche à droite.

Lorsqu'on a fait plusieurs fois le tour du manège en suivant la piste de gauche à droite, l'écuyer avertit de changer de main, afin de procurer à ses élèves l'occasion de répéter le même exercice de droite à gauche. Comme le changement de main oblige à couper la carrière par le tracer d'une diagonale, & au moyen de ce qu'une ligne ne devient diagonale qu'autant que, partie d'un angle, elle s'élève à travers le centre pour aller se perdre dans l'angle opposé *n n n n*, il faut que celui qui préside à la leçon, ait soin de ne commander cette évolution qu'au moment où la sortie d'un coin place le cheval sur une des deux grandes parallèles: situation seule convenable au projet qu'on médite, puisqu'alors, au-dessous de la surface qu'il veut partager, le cheval, en quittant le coin, se trouve précisément en face de celui dans lequel la diagonale doit disparaître. Après avoir décrit les obligations que le changement de main, pris en général, impose

à l'écuyer, nous allons prescrire aux élèves les devoirs qui sont relatifs au premier qu'ils vont exécuter de gauche à droite.

Si la prise des coins ouverts à gauche s'est terminée par la méthode du tourner à droite, à plus forte raison les mêmes procédés serviront-ils au premier changement de main, dont la figure représente un demi-tourner prolongé de gauche à droite. Cette définition admise, sachant d'ailleurs qu'une demi-évolution engage à restreindre de moitié toutes les valeurs qui créent l'évolution entière, l'élève doit modifier, & le soutien de la main sur le dehors, & son arrondissement, & son port sur le dedans, qui succèdent au demi-arrêt, pour que tous ces effets modérés parviennent au cheval en raison moyenne. Aussi le cheval, balancé sur le dehors, répond d'abord à la demi-rondeur de la main, en tournant moins la tête à droite que les yeux: & conséquemment au port mitigé de la main sur le dedans, il se contente de poser la jambe 2 au-dessus de la jambe 1, au lieu du chevaler total qu'il exécutoit conformément au tourner absolu de gauche à droite. Ensuite, d'après la descente de main unie à la pression des jambes égales du cavalier, on voit le cheval détacher successivement, & la jambe 3, & la jambe 2, & la jambe 4, qui reprennent toutes sur la diagonale le rang transversal qu'elles occupoient sur la piste.

Quoiqu'on ait positivement assuré, & qu'il soit universellement reconnu qu'une diagonale doit sortir d'un angle pour entrer dans un autre opposé, l'élève a certainement remarqué, sans en être surpris, la nécessité où on est ad manège d'éluder la rigueur de cette loi générale. Comment, en effet, pourroit-on tracer, avec autant de régularité, la ligne qui caractérise le premier changement de main exécuté de gauche à droite? D'un côté, la sortie du coin, qu'on abandonne à gauche, exige que le cavalier outre passe, au moins de toute la longueur du cheval, le premier angle d'où la diagonale doit tirer sa source: de l'autre, l'entrée dans le coin, dont il veut prendre possession à droite, le force à se ménager une pareille distance en deçà du second angle qui attend la fin de la diagonale. Voilà l'origine des deux *c c* qui timbrent chaque grande parallèle *o o o o*. L'un empêche que l'écuyer, par distraction, ordonne à faux l'ouverture du changement de main; l'autre dirige le point de vue des élèves pour le fermer exactement.

Prendre un coin qui se présente à droite.

Pendant qu'on chemine sur la diagonale du premier changement de main, il faut se réserver pour que la piste où elle conduit apporte une inversion totale dans le plan de la leçon. Au lieu d'avoir le dehors à gauche, comme il est actuellement à droite, les jambes 1 & 3 se dépouillent du titre de jambes du dedans en faveur de celles 2 & 4, qui perdent aussitôt la qualification de jambes du dehors pour en revêtir celles 1 & 3. A l'aide d'une

remarque aussi utile, l'élève n'est pas plutôt entré dans la nouvelle piste, qu'il dispose le cheval à prendre le premier coin qui se présente à droite. Au moyen de ce que le changement de main aboutit presque dans un angle, le peu d'intervalle qui sépare la clôture de la première évolution d'avec l'ouverture de la seconde, pourroit embarrasser celui qui tarderoit à se rappeler l'analogie précédemment apperçue entre la prise d'un coin & l'action du tourner. Mais notre élève ne balance pas à soutenir sa main sur le dehors, bien persuadé que la colonne de devant, répartie pour lors sur la jambe 1, force le cheval d'apporter dans le coin la jambe 2, & nécessairement de placer transversalement la jambe 3 sur la crête de l'angle. Ensuite, fidèle observateur de la méthode du tourner à gauche, il exécute la sortie du coin ouvert à droite avec la cambrure de la main, qu'il ramène aussitôt sur le dedans, & termine ces deux opérations par une descente de main étroitement liée à la pression de ses jambes égales. Le cheval, qu'entraîne une puissance irrésistible, après avoir porté la tête à gauche, passe sa jambe 1 sur sa jambe 2, & finit la sortie du coin par le jeu transversal de la jambe 4. Je fais qu'il est d'usage, à chaque changement de main, de faire passer les rênes dans la main du dehors : je conviens même que c'est ce passage des rênes d'une main dans l'autre qui donne le nom à l'évolution dont je viens de parler. Mon but, en négligeant cette règle pour les seuls éléments, est de mettre mes élèves à portée de bien se confirmer dans les deux évolutions du tourner, de la seule main gauche, avant que de leur conseiller de s'aider de la main du dedans.

Le Doubler.

Il arrive quelquefois que l'écuyer invite un de ses élèves à doubler ; c'est-à-dire qu'il lui conseille de partager la longueur du manège de façon à ne prendre, dans le carré long qu'offre sa superficie, que l'espace nécessaire pour décrire un carré parfait plus ou moins régulier. Ainsi le doubler est composé de deux faux coins contre deux vrais. Dès qu'on entend commander cette évolution, il faut se figurer avoir totalement parcouru la carrière, & opérer, en conséquence, comme à la prise des coins, suivant la main où on est, sans oublier de s'étendre sur le dedans. Quoique le doubler n'ait été imaginé qu'afin de garantir les chevaux des atteintes qu'ils pourroient se donner en travaillant trop près les uns des autres, cependant on s'en sert avec avantage pour éprouver le degré des forces de celui qui double. En effet, presque tous les chevaux de manège ont une si grande habitude des diverses évolutions qui composent chaque leçon, qu'ils les exécuteroient volontiers à la voix, en sorte que, sans injustice, on peut soupçonner les nouveaux élèves d'avoir peu de part, soit à la prise des coins, soit aux changements de main. Mais, la première piste du doubler étant indéter-

minée, ainsi que les deux premiers coins fictifs qui lient cette piste ordonnée, & à celle qu'on abandonne, & à celle qu'on va chercher, c'est alors réellement la seule volonté du cavalier qui fait agir le cheval le plus routé. On doit sentir combien il est avantageux de doubler de temps en temps, quoique sans nécessité, puisque la précision avec laquelle on demande cette dernière évolution fait la preuve de la justesse de toutes celles qui la précèdent. Lorsqu'un élève reçoit une leçon particulière, il est le maître de fixer le point d'où il veut partir pour doubler de son propre mouvement. Au lieu qu'entre plusieurs académistes, travaillant concurremment sur la même piste, celui qui mène la file, ou qui la termine, a seul la permission de doubler sans en être averti : encore faut-il, qu'arrivé précisément au milieu de la piste, il se trouve au centre d'un des deux longs côtés.

Second Changement de main de droite à gauche.

C'est aussi l'écuyer qui annonce le second changement de main dont la diagonale, tracée de droite à gauche, *q q q q*, ramène l'élève sur la première piste destinée à voir commencer & finir chaque reprise. Nous nous contentons d'indiquer ici la direction du second changement de main, afin de rappeler, qu'après la préparation du demi-arrêt, les temps de main soutenue sur le dehors, cambrée & reportée sur le dedans, comme pour le tourner à gauche, doivent être en raison proportionnelle au demi-tourner représentatif des deux changements de main.

Fin de la leçon.

Lorsqu'on entend prononcer le mot *hola*, on s'apprete à marquer l'arrêt définitif. Pour parvenir à mettre le cheval en état d'interrompre, sans effort, l'action entretenue depuis le commencement de la reprise, on doit avoir soin de le faire passer, par degré, du trot au pas, du pas au demi-arrêt, & du demi-arrêt à l'arrêt total. On recule ensuite un ou deux pas, & on retourne dans la levée pour y attendre l'instant de commencer la seconde reprise.

Quelqu'appliqué qu'on suppose un nouvel élève, ne peut-on pas imaginer, sans blesser sa délicatesse, qu'il n'a pas encore eu le temps d'apprécier l'utilité des deux ouvertures ménagées dans le mur d'appui qui sépare ordinairement la carrière d'avec la levée *rr* ? En effet, cette dernière, toujours occupée par ceux qui commencent ou finissent une reprise, deviendroit le théâtre d'une confusion inévitable, sans l'ordre expressément adressé aux entrants & aux sortants de ne jamais se servir d'autre passage que de celui qui s'offre à leur gauche. Tous les chefs d'académie ont si bien senti la nécessité de cette règle (qui sympathise d'ailleurs avec l'usage d'entamer chaque reprise de gauche à droite) qu'elle s'observe à la rigueur, même dans les manèges où la disposition du terrain n'a permis

qu'une levée fôive. Alors, pour y suppléer, il est enjoint aux élèves de se porter à gauche, soit qu'ils arrivent, soit qu'ils s'en aillent. Quoique l'universalité d'une loi fasse son apologie, cependant, afin de gagner la confiance du lecteur le plus sceptique, on va rendre compte des motifs de l'admission de celle-ci.

Nul doute que le premier maître de manège, à qui les avantages d'une levée régulière se sont montrés dans tout leur jour, n'ait sur-tout été séduit par la certitude d'empêcher qu'aucun obstacle n'interrompit cette espèce de courant que l'enchaînement des reprises établit depuis le moment où le premier cheval sort de la levée pour entrer dans la carrière, jusqu'à celui où le dernier sort de la carrière pour rentrer dans la levée. Aussi n'a-t-il pas manqué, en prescrivant à ses successeurs les deux issues qui font tout le mérite de cette partie d'un manège en forme, de leur observer que, si on en supprime une, aussi-tôt on voit les élèves, inquiétés par la rencontre de leurs camarades, hésiter d'abord quelques instants avant que de chercher à passer, mais bientôt, entraînés par la foule, se précipiter pêle-mêle, & forcer tumultueusement le seul débouché qui leur soit accordé. Quelle différence, lorsqu'on rétablit les deux portes d'une levée feinte ou réelle ! Alors, qu'un élève se présente avec l'intention d'entrer au manège, ou qu'il ait dessein de changer de cheval, ou bien dans l'attente de sa seconde reprise, ou enfin pour sortir tout-à-fait, pourvu qu'il ait l'attention de conserver sa gauche, jamais aucun embarras ne l'arrête. C'est ainsi que chacun passe à son tour de la levée dans le manège, & du manège, dans la levée.

Travail du Manège.

Les éléments qui font la base de l'équitation ; ces éléments où l'on puise des notions anatomiques de l'homme & du cheval ; qui enseignent la façon de monter sur un cheval ; qui donnent la méthode pour s'y placer sûrement & agréablement ; dans lesquels on démontre la mécanique des mouvemens du cheval ; où on indique comment, après avoir su rassembler un cheval, on peut le porter en avant, soit au pas, soit au trot, soit au galop ; qui traitent de la nécessité absolue de marquer un demi-arrêt avant que de tourner, ou de gauche à droite, ou de droite à gauche ; dans lesquels on trouve les moyens d'arrêter un cheval, ensuite de le reculer, enfin la façon d'en descendre ; ces éléments qui contiennent & la description d'un manège, & le détail des leçons qui s'y prennent ; ces éléments enfin où on explique tout ce qui concerne la leçon du saut dans les piliers ; ces éléments, dis-je, malgré leur étendue, ne peuvent jamais satisfaire que ceux qui n'ont d'autre but, en venant au manège, que de savoir ce qu'on entend ordinairement par se tenir sur un cheval. Ce n'est que la parfaite intelligence des airs de manège qui mène à l'art de l'équitation, & qui, seule, peut faire acquérir le titre

d'homme de cheval. Comme on s'attendoit peut-être que j'allois dire le titre d'écuyer, je me vois obligé d'appuyer la distinction que je fais ici de ces deux personnages, en appréciant la dose de savoir propre à chacun d'eux.

Distinction de l'homme de cheval d'avec l'écuyer.

L'homme de cheval est celui qui fait monter dans toute l'étendue de l'expression ; qui fait encore mener, à leurs airs, les différents chevaux qu'on lui présente, & ce, avec le degré de justesse qu'ils exigent ; qui peut même, à l'aide de l'exécution précise qu'il s'est rendue familière, parvenir à dresser quelques chevaux.

Non-seulement l'écuyer possède éminemment tout le talent qui constitue le meilleur homme de cheval, mais il a, de plus que lui, la connoissance intime de la charpente du cheval : connoissance qui lui donne ce tact pour distinguer, au premier coup-d'œil, le cheval dont la construction peut s'adapter à l'équitation, ou que cette même construction en éloigne : connoissance qui lui sert, avec beaucoup plus d'avantages, en lui prescrivant ce qu'il peut attendre de chaque individu. Aussi les chevaux assez heureux pour tomber entre les mains d'un écuyer, ayant toujours la possibilité de répondre à ce qu'on leur demande, se prêtent-ils, sans répugnance, à recevoir le genre d'éducation qu'il se plaît à leur donner.

Je ne m'étendrai pas davantage sur les différences qui séparent l'homme de cheval d'avec l'écuyer. Ceux qui liront cet ouvrage dans son entier, seront à même de décider si j'ai eu tort d'en faire deux classes. Cependant je ne puis m'empêcher de faire observer que, si l'écuyer est celui qui prépare à l'homme de cheval le théâtre sur lequel ce dernier fait parade de son savoir, donc l'écuyer est créateur en cette partie, où le plus habile homme de cheval n'est que créature.

Confirmé dans les premiers principes, l'élève abandonné les éléments pour se livrer tout entier au travail. Arrêtons-le un instant à l'entrée de cette nouvelle carrière, premièrement, afin de lui définir ce qu'on entend au manège, par le mot travail, & lui donner ensuite les moyens de soigner l'exécution des différents airs qui composent ce travail, dont la scrupuleuse régularité fait tout le mérite.

Définition du travail.

Travailler, en terme de manège, c'est avoir l'art d'exiger du cheval une certaine manière de se porter en avant, qui, quoique conforme aux allures naturelles, quant à la combinaison transversale des quatre jambes, est cependant tantôt plus mesurée, tantôt plus cadencée, tantôt plus élevée. On peut donc assimiler les allures artificielles du cheval, autrement son travail, à la danse de l'homme. Cette comparaison me paroît d'autant moins choquante, que les chevaux peuvent varier leur travail par l'exécution de plusieurs pas diversement figurés.

Les uns, près de terre, représentent notre danse terre-à-terre; d'autres, plus élevés, ont de l'analogie avec la danse de caractère; enfin des sauts absolument en l'air nous rappellent la haute danse. C'est du résultat de ces différentes combinaisons artificielles du cheval, connues en équitation sous le nom d'airs de manège, que les premiers maîtres de notre art ont composé ce qu'on appelle encore aujourd'hui le travail, & dont, à l'instar de la danse, ils ont formé trois classes, qui sont, les airs terre-à-terre, les airs relevés, & les grands airs.

La première classe, ou les airs terre-à-terre, comporte l'exécution de cinq leçons; sçavoir, le pas d'école, qu'on termine ordinairement par le manier en place; l'épaule en dedans; la hanche en dedans, plus connue sous la dénomination des deux bouts en dedans, dans laquelle les changements de main ont toujours lieu sur deux pistes, & qu'on peut rendre très-intéressante, au moyen des contre-changements de main, renversements d'épaules, voltes, demi-voltes, quart de voltes; quatrièmement, la tête au mur; finalement la croupe au mur.

On compte dans la seconde classe, ou les airs relevés, le passage, dont on se sert pour exécuter, de la façon la plus séduisante, les cinq leçons ci-dessus détaillées; le piaffer qu'on substitue pour lors au manier en place: enfin la galopade qui permet, quoique très-difficilement, de rendre quelques-unes des mêmes leçons, & à laquelle on adapte les voltes, ou, pour parler plus juste, les demi-voltes à pirouettes.

La troisième classe, ou bien les grands airs, comprend la pesade, la courbette, le méfais, la croupade, la balorade, la cabriole, le pas & le saut, ou le galop gaillard.

En rapprochant les différents produits de ces trois classes d'airs, on trouve que, les sauts exceptés, toutes les figures qui composent le travail consistent dans l'épaule en dedans; la hanche, ou bien les deux bouts en dedans; la tête, ainsi que la croupe au mur; les changements, contre-changements de main, & renversements d'épaules, tous sur deux pistes; bref dans les voltes, demi-voltes & quart de voltes, tant étendues qu'à pirouettes. Ce n'est effectivement que le degré d'action qu'on met à l'exécution de ces diverses évolutions qui les range, ou dans la première, ou dans la seconde classe, puisque le pas d'école, le passage, la galopade, ne diffèrent du pas, du trot, du galop, le premier, que par sa mesure plus écourtée, le second, que par sa cadence plus tride, la troisième, que par son élévation plus soutenue. A l'égard du manier en place & du piaffer, on aperçoit aisément qu'ils ne sont que des arrêts élégants imaginés pour terminer les airs sans les déparer. Il n'en est pas ainsi des grands airs: ils sont, & doivent réellement faire une classe à part, étant plutôt les résultats de la force que de la volonté du cheval. Voilà, sans doute, l'origine du nom distinctif de

fauteurs en liberté que portent les chevaux réservés pour cette dernière classe, tandis que ceux dressés aux deux premières s'appellent tous indifféremment chevaux de tête, ou de haute école. Le travail analysé, nous allons enseigner comment il faut préparer un cheval à l'exécuter avec cette précision qu'exigent les airs de manège.

Préparation au travail.

Toute action demande une préparation, & plus on veut que l'action projetée soit élevée, plus on doit soigner la préparation qui va lui communiquer l'élasticité. De-là, nous voyons un homme, avec la simple intention de marcher, se placer d'une façon moins avantageuse que celui qui s'avance au milieu d'un cercle pour figurer un menuet; & la position que prend ce dernier nous paroît négligée, si nous la comparons à la manière dont se campe un danseur prêt à s'enlever pour battre un entrechat. Mais pourquoi chercher mes preuves ailleurs que dans la classe des animaux soumis à l'équitation? Rappelons-nous la première leçon des éléments, & retraçons-nous le cheval à l'instant où son cavalier veut l'ébranler au pas. Nous trouvons cet instant précédé de la sage préparation du rassembler, qui met le cheval d'à-plomb sur ses quatre jambes. Passons ensuite à l'allure plus vibrée du trot. Nous la voyons éclore du même rassembler, auquel se joint alors le demi-arrêt; condition essentielle, afin que la détente des muscles du cheval au trot, montés d'un ton plus haut que ceux du cheval au pas, puisse lancer le trotteur conformément à la vitesse de l'allure qu'on veut lui faire entamer. Continuons notre recherche, & suivons le cheval au galop. Que de précautions, avant que de créer cette allure rapide! répartition transversale des masses de l'avant & de l'arrière-main; enlever conséquemment du bipède de devant sur le centre: finalement la masse entière mise en équilibre sur une seule jambe de derrière, pour que le ressort de cette jambe, poussé jusqu'à son dernier période, darde le galop: en raison de la contrainte que la préparation du galop lui fait éprouver. Si les allures naturelles du cheval dépendent d'autant de circonstances préliminaires, combien les allures artificielles doivent-elles en entraîner? Je m'arrête, en pensant que mon élève débute dans la carrière de la haute école. Ce seroit, en effet, surcharger son attention par des dissertations prématurées, qui pourroient au moins l'effrayer, si leur longueur indispensable ne le dégoutoit pas. Je me borne donc à prescrire ici les conditions générales du travail sur le droit. Elles se réduisent à mettre le cheval dans la main, à l'asseoir sur les hanches, & à lui donner le pli sur le dedans. A l'égard des airs composés, ceux qui suivront l'ordre des leçons qui vont se succéder, parviendront, par gradation, à celles où le cheval se met sur deux pistes; c'est-à-dire, où le bipède de devant trace une piste, tandis que le bipède de derrière chemine sur une autre,

Du cheval dans la main.

Le cheval dans la main est celui qui, non-seulement place sa tête de manière que le bout du-nez soit perpendiculaire au chemin qu'il suit, mais encore qui conserve cette position avantageuse pendant son travail.

Du cheval sur les hanches.

Le cheval est sur les hanches, lorsque l'arrière-main, absolument coulée dessous le centre, sert de pivot élastique à la totalité de la masse qu'elle enlève & pousse, pendant que l'avant-main, très-élevé d'après son assiette sur le même point central, ne garde le volume que l'arrière main lui décoche, qu'autant de temps qu'il en faut pour entretenir la progression du cheval. Il résulte de cette double combinaison que, si tous les compas du bipède de derrière se ferment un peu plus, & plus longtemps au travail qu'aux éléments, aussi le léger effort qu'ils font pour s'ouvrir produit-il toujours la cadence qui distingue le moindre pas des airs de manège d'avec tous ceux des allures ordinaires. J'ai souvent observé que les élèves réussissent mieux à remplir la première de ces conditions, qu'ils n'exécutoient la seconde. Je me suis en même temps convaincu que les difficultés qu'ils éprouvent alors, proviennent de ce qu'ils veulent asséoir le cheval, avant que préliminairement il soit dans la main. Or, comme dans cet état, au lieu d'enlever la masse sur les hanches, ils l'apportent inévitablement sur les jarrets, le cheval, hors de la main de son cavalier, autrement le nez en l'air, n'a d'autre possibilité d'agir qu'en employant des mouvements saccadés, qui présagent, sinon des défenses prochaines, au moins des douleurs actuelles. La démonstration qui suit va prouver ce que j'avance ici.

Soit A, le front du cheval, (fig. 13); B, la hauteur de son œil; C, le milieu de son chanfrein; D, sa bouche; E, ses épaules; F, ses bras; G, ses jambes de devant; H, son garot; I, son corps; K, ses hanches; L, ses jarrets; enfin, M, ses jambes de derrière. Posons actuellement la main du cavalier au-dessus du garot H, & nommons-la N. D'après ce plan, abaïssons d'abord une perpendiculaire O, de A, qui passe par D, & aboutisse parallèlement à G. Attachons-en une autre P à K, & menons-la de même parallèlement à M. Elevons ensuite de D à N, une ligne Q, représentative des rênes, & du même point N, tirons une seconde ligne R, qui forme angle droit avec la première, Q. Il est évident que cette seconde ligne R tombe sur K, hanches du cheval. En conséquence, chaque fois qu'on desire mettre sur les hanches un cheval préalablement mis dans la main, on a pour solution l'avant-main enlevé de D à N par Q, qui, assis sur le point central I, ne peut refluer sur l'arrière main que de N à K, hanches du cheval, par R. Changeons pour un instant la seule position du

bout du nez, & au lieu d'avoir le point D perpendiculaire au point A, plaçons-le horizontalement, (fig. 14.); aussitôt étant obligés d'allonger la première ligne Q de N à D, nous ne pouvons retrouver notre angle sans conduire la seconde ligne R de N à L, jarrets du cheval.

Si quelqu'un résistait à la vérité des calculs, ou qu'il dourât de la justesse de mes opérations, je lui conseille d'abandonner la règle & le compas pour s'en rapporter à la nature. En effet, examinons le cheval libre de ses attitudes, tel que le limonnier d'une charrette lourdement chargée, & nous ne tarderons pas à croire au principe incontestable qu'il faut absolument commencer par mettre dans la main un cheval dont on cherche à tirer parti, quel que soit le genre de travail qu'on veuille en exiger. Je fais qu'il n'est cependant pas rare de rencontrer des chevaux qui cheminent péniblement sur les épaules, quoique dans la main, en apparence, ou pour mieux dire, la tête basse; car, en reprenant la suite de mes démonstrations, on voit, (fig. 13), que le cheval ne vient régulièrement dans la main, qu'alors qu'on peut mener une ligne droite S de son garot H au milieu de son chanfrein C, & non-seulement que cette ligne S coupe le diamètre du cercle T, mais encore que le point B, hauteur de l'œil du cheval, se trouve exactement parallèle au point N, main du cavalier. La même ligne S passe-t-elle au dessous du point C, (fig. 14), le cheval est dit hors de la main, ou le nez au vent: par la raison contraire, ou le nez d'avoir la tête basse, ou de s'encapuchonner, lorsque cette ligne S passe au-dessus. Or, l'une & l'autre position de la tête du cheval le fait évidemment sortir de la main de son cavalier, puisque le point B commande le point N, ou lui reste inférieur. Mais accusera-t-on le cheval du vice radical de cette double combinaison de l'avant-main? En effet, l'instinct seul lui suffiroit pour en rectifier l'erreur, si le concours de circonstances étrangères ne s'opposoit pas à ce mouvement naturel. Par exemple, nous avons la preuve journalière que c'est la faiblesse du cheval attelé qui l'engage à se laisser aller sur les épaules, afin d'essayer, en additionnant le poids de sa masse entière au peu de forces qui lui restent, d'ébranler le fardeau qu'on s'obstine à lui faire traîner. A l'égard du cheval monté, le cavalier répond toujours des suites de sa négligence, ou de son inexpérience, lorsqu'il lui permet de marcher autrement que dans la main. Les deux cercles, U, V, (fig. 13), qui enveloppent le cheval dans la main, ainsi que ceux U, V, (fig. 14), dont le cheval hors de la main est entouré, ont été ajoutés avec l'intention de prouver qu'on a la plus grande facilité d'asséoir un cheval une fois mis dans la main, quand même il iroit jusqu'à s'encapuchonner, mais qu'il est physiquement impossible de mettre sur les hanches un cheval qui porte le nez au vent. Dans la première supposition, nous avons le quart de cercle X dans

U, (fig. 13), qui forme le triangle Z avec les points D, E, N. Or, ce dernier étant le point faillant du triangle, la main du cavalier N tient sans cesse les épaules du cheval E au-dessus des hanches K, triangle, & E, N, K, dans V, par le quart de cercle Y. Dans la seconde hypothèse, la même division du cercle X dans U, (fig. 14), descend trop au-dessous des épaules E, triangle Z, D, F, N, pour que la main N puisse jamais espérer de les élever plus haut que les jarrets L, triangle, & F, N, L dans V, par le quart de cercle Y, d'où il résulte que la masse du cheval, qui suit alors une vibration directe, surcharge également les deux bipèdes, soit qu'elle remonte, en suivant la ligne Q, (fig. 14), de D à N, par le quart de cercle X dans U, triangle Z, D, F, N, pour refuser le long de la ligne R de N à L, par le quart de cercle Y dans V, triangle, & F, N, L, sur les jarrets douloureusement affectés; soit qu'elle reprenne précipitamment la route inverse pour écraser les épaules déjà foulées. On doit donc mettre au nombre de ces vérités géométriquement démontrées, que le cheval n'est & ne peut jamais être en force, si les deux colonnes vertébrales de l'avant & de l'arrière-main, également amenées au centre I, ne placent d'abord la tête perpendiculairement au bout d'une encolure arquée, (fig. 13), & pour comparaison (fig. 14), B, D, N, triangle W, dans le cercle T; & si la même combinaison ne commande ensuite la tension modérée du ressort des hanches K, (fig. 13), triangle Z, dans U, par le quart de cercle X, D, E, N, au lieu de la tension forcée des jarrets L, (fig. 14), même triangle Z, dans U, par le quart de cercle X, D, F, N, qui ne viennent se glisser dessous le point central I, (fig. 1^{re}) triangle, & dans V, par le quart de cercle Y, E, N, K, (voyez la différence (fig. 14) triangle, & dans V, par le quart de cercle Y, F, N, L), qu'afin de favoriser l'enlever des épaules; conséquemment de recevoir avec solidité la masse combinée de l'homme & du cheval, de la soutenir avec aisance, de l'élever avec force; enfin de la décocher avec la rapidité convenable au degré d'action que le cheval met dans la suite de ses mouvements.

Après avoir prouvé combien il est dangereux pour le cavalier de se fier au cheval hors de la main, par la raison qu'il est douloureux pour le cheval de travailler autrement que sur les hanches, (comme on peut s'en convaincre par les divisions comparées des figures 13 & 14); je vais m'attacher à faire sentir la nécessité de ployer sur le dedans le cheval qu'on veut mener aux airs qui composent les différentes classes du travail.

Du pli sur le dedans.

Voici, ce me semble, l'instant de réunir sous un même point de vue les lieux que je n'ai pu m'empêcher de laisser échapper dans la première partie de cet ouvrage, chaque fois qu'il a fallu parler de

la répartition des masses du cheval. Pour peu qu'il en ait été question, j'ai fait pressentir que l'art de mener les chevaux, sans employer vis-à-vis d'eux une force au moins inutile, sans mettre une contrainte évidemment nuisible à la position du cavalier; enfin sans avoir recours à des châtimens qui finissent ordinairement par les irriter, émanoit de l'exacritude avec laquelle on faisoit cette répartition. Achevons actuellement de nous convaincre, & montrons le pli comme la première règle du calcul volontaire ou contraint des forces du cheval; conséquemment comme le premier instigateur de ses évolutions libres ou déterminées. En reprenant la chaîne des principes qui servent de base aux élémens, on la trouve composée d'une suite d'observations qui, toutes prescrivent la condition expresse de ployer préliminairement sur le dedans un cheval, avant que d'en exiger le moindre mouvement compliqué. Dès la première leçon, nous voyons les deux actions du tourner s'effectuer avec cette aisance que donne la sureté, parce que le port de la tête sur le dedans engage le cheval à recourir près de lui, & à placer dessous le centre de l'avant-main, celle des deux jambes de devant sur laquelle il se prépare à tourner. Mais c'est sur-tout au galop où l'effet du pli devient palpable. On se rappelle qu'à cette leçon difficile dans sa préparation, & périlleuse dans son exécution, quoique le produit d'une allure naturelle, le pli tend à l'allègement de la jambe de devant que le cheval regarde; par conséquent qu'on a toujours la faculté d'obliger un cheval, préalablement ployé, d'entamer le galop par cette jambe regardée privativement à toute autre. Ce principe, que je crois avoir suffisamment établi dans la dernière leçon des élémens, va donner une solution absolument semblable dans toutes celles du travail. Premièrement, au moyen d'un pli modéré, les parties du dedans de l'avant-main sont assez allégées pour que le cheval, sans cependant encourir le reproche d'être couché sur le dehors, ne puisse de même jamais ouvrir les différentes évolutions auxquelles on le dispose, que par la jambe de devant du dedans. La seconde propriété du pli, résultante de la première, est d'indiquer au cheval, & d'annoncer en même temps aux spectateurs la main où on travaille, que ce soit sur une ou sur deux pistes. Au surplus, le cheval est ployé suivant les règles de l'équitation, lorsque le cavalier, en conservant la perpendiculaire du haut du corps, aperçoit de profil l'œil du dedans, & encore lorsqu'il a l'attention de lui maintenir le bout du nez scrupuleusement au-dessous des oreilles. On ne fauroit trop observer ce dernier précepte, car s'il arrive qu'au lieu d'amener la tête sur le dedans, en faisant successivement prêter la totalité de l'encolure, on en contourne seulement les deux premières vertèbres, alors les épaules, qui restent également chargées, laissent le cheval maître de commander l'action par telle jambe qu'il lui plaît, au mépris de toute indication contraire de la part du cavalier,

cavalier, puisque l'effet du pli, forcément arrêté à l'endroit où l'encolure bistournée forme un coude, dérange la tête de son aplomb, sans influer sur le reste de la main. On appelle au manège ce pli déformé, le pli de perroquet.

La récapitulation générale de tout ce qui précède doit mettre l'élève dans le cas de ne plus douter que, pour mener un cheval avec sûreté, justice & précision, tant aux allures naturelles, qu'aux allures artificielles, il faut commencer par rassembler les deux colonnes des vertèbres au centre : combinaison préliminaire qui fait toujours venir le cheval dans la main, & qui donne la faculté de l'asseoir plus ou moins sur les hanches. Secondement, que l'obéissance du cheval suit uniquement la distribution calculée des masses de l'avant main, à laquelle succède aussi-tôt, & naturellement, la répartition transversale de celles de l'arrière-main : deux conséquences ordinaires du pli sur le dedans. Troisièmement, que les temps de la main sont les seuls agents de la conduite du cheval. Quatrièmement, & enfin, que l'utilité des jambes du cavalier se borne, en équitation, aux pressions motivées, & à l'enveloppe ; savoir, les pressions plus ou moins actives, afin de communiquer au cheval le degré d'action proportionnel au degré de mouvement qu'on veut lui donner : l'enveloppe, afin de s'opposer au déplacement du cavalier qu'elle maintient solidement assis sur les trois points d'appui reconnus indispensables. Telles sont les lois fondamentales de l'équitation ; lois extraites du livre de la nature, dont on ne s'écarte jamais sans errer. En vain, d'après une fautive & aveugle compassion se récrie-t-on souvent sur la prétendue fatigue que doit éprouver un cheval rassemblé. La plus légère teinture de l'anatomie du cheval ; que dis-je, la seule inspection de ses quatre bases, rassure complètement à cet égard. Cette dernière façon d'apprécier l'action du rassembler me parait même préférable dans ce moment, vu qu'au point d'avancement où je suppose mon élève, il lui suffit certainement de tirer ces preuves des différences évidentes qu'il n'a pu s'empêcher d'apercevoir entre les proportions des jambes de devant, & les dimensions des jambes de derrière, sans entrer encore dans aucune dissertation anatomique. En effet, l'arc formé par les hanches, les cuisses, les jarrets & les canons de derrière, mis en comparaison avec la perpendiculaire des épaules, des bras, des genoux & des canons de devant, annonce assez que la force, conséquemment que l'élasticité du cheval réside dans son arrière-main, tandis que les fonctions de l'avant-main sont uniquement d'étayer la masse pendant l'espace de temps où le bipède de derrière se hâte de revenir dessous le centre, afin de reprendre le même volume qu'il vient de lancer, & pour le darder une seconde fois sur le bipède de devant. Concluons donc de nouveau que toute progression d'arrière en avant, soit qu'elle donne l'existence à l'une des trois allures

Equitation, Escrime & Danse.

naturelles, soit qu'il en émane un des airs artificiels, ne peut ni s'entamer ni s'entretenir, si les articulations coudées de l'arrière-main ne se ferment en raison de l'action que leur ressort veut créer : c'est-à-dire que, s'il faut seulement rassembler de plus en plus le cheval qu'on veut successivement faire passer de l'inaction au pas ; du pas au trot ; du trot au galop ; on doit réellement asseoir sur les hanches celui qu'on prépare à l'exécution de tel air de manège que ce puisse être, en ayant, toutefois, la discrétion de mesurer la durée des reprises du travail sur le degré de contraction qu'il entraîne, & ce, par la raison qu'on danse moins longtemps qu'on ne marche.

Il ne me reste plus qu'à remettre sous les yeux de mes lecteurs les différents signes dont je me suis servi dans les éléments pour représenter, tant le volume animé du cheval, que les quatre jambes qui le supportent. On a précédemment vu que j'ai choisi la première quantité fictive parmi les nombres carrés afin d'avoir une division exacte. Or, cette figure représentative de la masse entière étant 24, il en résulte que chaque bipède équivaut à 12, & que chaque jambe, soit de devant, soit de derrière, porte 6. De-là, le numéro 1, qui remplace la jambe droite de devant, se trouve chargé du poids de 6. Il en est de même du numéro 2, que je mets à la place de la jambe gauche de devant. Ensuite j'appelle, 3, la jambe droite de derrière ; enfin, j'ai substitué le numéro 4 à la jambe gauche de derrière, & chacune de ces deux dernières jambes soulève le même poids de 6. Passons actuellement à la première leçon des airs terre à terre.

Comment on met un Cheval dans la main, sur les hanches, & comment on lui donne le pli sur le dedans.

Il faut moins de savoir que de réflexion pour appercevoir dans la leçon du pas d'école, matrice du travail, la manière d'apprendre à mettre un cheval dans la main, & à l'asseoir sur les hanches. Le moindre parallèle ne va laisser aucun doute à cet égard. On vient de lire que le pas d'école s'effectuait par la réunion des deux colonnes vertébrales sur le centre, & que c'étoient des demi-arrêts, savamment ajoutés au rassembler primitif, qui entretenoient ce premier air terre-à-terre. De même c'est la marche de la colonne de devant fréquemment retardée par la main du cavalier, qui force le cheval à se débarrasser, pour ainsi dire, du surplus de son encolure, & qui l'oblige d'en former un arc au bout duquel il place sa tête perpendiculaire à la piste qu'il fraie. De même encore, ce sont les pressions égales des jambes du cavalier qui, dilignant la colonne de derrière, contraignent les hanches du cheval à rester plus basses que les épaules, autant par l'apport calculé de l'arrière-main, qui fait exactement couler les jambes 3 & 4 dessous le centre, que par le rapport motivé de l'avant-main, qui contient très-près du même centre les

jambes 1 & 2 à mesure qu'elles reviennent à terre. Ainsi tout cheval vient dans la main, & s'affoieit sur les hanches, d'après les mêmes procédés qui lui font régulièrement exécuter le pas d'école : procédés qui consistent dans le préalable d'un rassembler exact, & dans la fréquence des demi-arrêts.

On parvient plus aisément au pli sur le dedans, puisqu'il suffit, pour le faire paroître, de diminuer par degrés la tension d'une rêne, & d'augmenter en même raison la valeur de l'autre.

Des différentes manières de mener le cheval au travail.

Tant que le cheval répète la suite des mouvements qui lui sont naturels, d'où résulent ses trois allures, le cavalier peut, & même ne doit faire usage que des temps simples de la main. La première partie de cet ouvrage en offre sept : la main placée ; la main rendue ; la main reprise ; la main arrondie ; la main cambrée ; la main rapprochée du corps ; la main remontée le long du corps. Aujourd'hui que notre élève apprend l'art de construire un nouvel enchaînement des actions du cheval, afin d'en obtenir ses allures artificielles, non-seulement il faut lui décomposer les temps de main ci-dessus rappelés, & extraire les divers effets que chaque rêne recoit séparément de leur combinaison, mais lui démontrer la puissance immédiate de ces mêmes rênes, & sur l'ensemble du cheval, & sur telle ou telle division de sa masse. En remontant au principe établi dans les éléments, que les rênes sont deux barrières mobiles entre lesquelles les jambes égales du cavalier font cheminer le cheval, & suivant pied à pied les conséquences qui en émanent pendant les leçons de la basse école, on trouve premièrement que le cheval demeure au milieu de ces barrières feintes, absolument droit d'avant-main, de corps & d'arrière-main, toutes les fois que l'activité des jambes égales du cavalier est équivalente à la retenue de sa main. Secondement, que le cheval passe à travers les rênes, dans la même direction, lorsque l'activité des jambes égales l'emporte sur la retenue de la main. Troisièmement, que le cheval sort d'entre les rênes, toujours sur le droit, si la retenue de la main prime à son tour l'activité des jambes égales. Delà, les temps de la main placée, de la main rendue, de la main reprise, de la main rapprochée du corps, de la main remontée le long du corps, ne peuvent produire sur tout l'ensemble du cheval que des effets constamment égaux entre eux, puisque les deux rênes toujours maintenues dans la plus scrupuleuse égalité, quoique parcourant différents degrés de tension, pressent alternativement, mais très-également, chacun des côtés du cheval qu'elles gouvernent. C'est ainsi que le cheval, balancé par les pulsations réciproques de la main & des jambes égales de son cavalier, reste dans l'attente du port en avant ou du port en arrière. Voilà le rassembler. C'est ainsi que les rênes détendues permettent au cheval de les traverser, pour fuir les pressions des

jambes égales du cavalier, qui mollit alors la puissance de sa main. Voilà le port en avant. C'est ainsi qu'une main modérément reprise communique aux rênes la seule tension qu'il leur faut pour ne pas empiéter sur les pressions répétées, & nécessairement primantes des jambes égales. Voilà le demi-arrêt. C'est ainsi que le cheval descend d'entre les rênes pour s'en échapper, lorsqu'enfin les pressions des jambes égales du cavalier cèdent à la puissance augmentée de sa main. Voilà le port en arrière. Conséquemment tous les temps de main dont je viens de faire l'analyse, ne réussissent à tenir le cheval droit de tête, d'épaules, de corps & de hanches, qu'alors que les deux rênes glissent parallèlement, & en raison proportionnelle, sur les deux colonnes vertébrales qu'elles maîtrisent chacune de leur côté. La main arrondie, ainsi que la main cambrée, qui disposent le cheval aux deux évolutions du tourner, lui font éprouver des sensations bien différentes & plus compliquées. Que ce soit le port à droite ou le port à gauche qu'on exige, on se rappelle qu'il faut toujours commencer par gagner le bout du nez : aussi, dans l'une & l'autre de ces circonstances, la main pivote-t-elle sur son poignet avec l'intention de rendre une seule rêne, qui ne devient préparatoire à l'action projetée qu'à l'instant où la main du cavalier forme angle avec l'épaule du cheval. Vient ensuite le port de la main, qui, loin d'anéantir la première tension observée dans une rêne, y joint aussitôt, & d'après le même procédé, la pulsation de l'autre. Or, l'angle une fois ouvert de la tête du cheval à son épaule, au moyen de la tension primitive de l'une des deux rênes, le port secondaire de la main a pour premier effet de prolonger le point de contact de cette rêne rendue, qui fait successivement rentrer toutes les parties qu'elle atteint : & pour second effet, de donner à l'autre rêne une valeur pulsative, dont les efforts travaillent à redresser les divisions qui bombent, afin qu'elles remontent dans la nouvelle combinaison des rênes, à mesure que les jambes égales du cavalier obligent le cheval de les traverser.

D'après toutes ces observations, qu'une multitude d'expériences met au rang des faits les mieux prouvés, on a reconnu d'abord quatre divisions mobiles dans l'ensemble du cheval ; sçavoir, la tête que l'encolure fait agir, les épaules qui se meuvent d'elles-mêmes, ainsi que le corps & les hanches. On s'est ensuite assuré que chacune de ces divisions du cheval cédoit au gré du cavalier, dès que sa main éloignoit ou rapprochoit les rênes d'une des portions mobiles de la masse qu'il vouloit diriger. En conséquence, les principes du travail ont été fondés sur la science de ménager les angles rentrants ou sortants qui peuvent résulter des différentes positions des rênes. La méthode où on apprend l'art de mener le cheval à ses allures artificielles en présente huit, quatre pour chaque côté : la tension qui régit la tête & l'encolure, la

pression qui mène les épaules, l'écart qui contient le corps, le soutien qui gouverne les hanches. La tension a lieu chaque fois qu'une main arrondie ou cambrée augmente en valeur la rêne qu'elle tient. Pour que la pression opère sur le cheval, il faut que le cavalier approche la rêne de l'épaule qu'il veut presser. L'écart se fait sentir aussitôt qu'une rêne arrive à la hauteur de la cuisse du cavalier; & la même rêne écartée passe au soutien, si de sa cuisse le cavalier la remonte au niveau de sa hanche. Comme il y auroit autant d'injustice à vouloir qu'un élève, quoique montant un cheval bien mis aux airs, traçât avec la seule main de la bride, l'immensité des combinaisons qui peuvent sortir de ces huit effets des rênes, que d'exiger qu'un écuyer fût restreint au même expédient vis-à-vis du jeune cheval qu'il instruit, on a divisé les huit temps de main, qui leur donnent l'existence dans trois manières de les composer. La première s'appelle mener les rênes séparées. On connoit la seconde sous la dénomination de mener les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans. La troisième se nomme mener de la seule main gauche. Je vais enseigner comment on mène un cheval les rênes séparées.

Première façon de mener le cheval au pas d'école, les rênes séparées.

La position à donner aux deux mains pour mener les rênes séparées, n'embarrasse pas longtemps un élève qu'on avertit qu'elles doivent représenter la main seule. Accoutumé, dès la première leçon des éléments, à placer sa main gauche à la hauteur & vis-à-vis du nombril; à la tenir éloignée de la selle, ainsi que du corps, d'environ quatre doigts; à maintenir les ongles tournés vers le ventre; à conserver le petit doigt exactement au-dessous du pouce; enfin, à laisser les jointures du milieu des doigts absolument opposées à l'os du coude; il avance, sans hésiter, les mêmes phalanges des doigts de la main droite auprès de celles de la main gauche, & il ne lui reste, pour arriver au fini de la position des deux mains, qu'à les reculer, jusqu'à ce que les pouces, dont alors les extrémités se regardent, soient perpendiculairement au-dessus des épaules du cheval. Je pourrais peut-être ne pas ajouter que chaque rêne entre, comme dans la main seule, par le petit doigt de la main qui la dirige, & sort par le pouce qu'on appuie de même ferme dessus, afin d'empêcher qu'elle n'échappe. Mais je crois indispensable de rappeler que la condition expresse du pli exige la tension plus ou moins continue de la rêne du dedans. Or, dans la supposition de la seule main gauche, cette tension ne pouvant jamais avoir lieu qu'avec l'arrondissement ou le cambrer, suivant la direction où on est, & ces deux opérations de la main mettant toujours la rêne du dedans au-dessous de celle du dehors, il faut, tant qu'on travaille les rênes séparées, que la main du dehors prime constamment

celle du dedans. En conséquence, après avoir salué, au lieu de prendre le bridon avec la main droite, on sépare les rênes tel que je viens de l'indiquer, mais en même temps on a l'attention de baisser la main du dedans, de manière que le pouce de cette main se trouve au niveau du petit doigt de la main du dehors. Reprenons actuellement la suite ordinaire aux leçons de manège, & représentons-nous l'élève entrant, de gauche à droite, avec l'intention de travailler au pas d'école.

A peine le cheval a-t-il formé quelques pas droit de tête, d'encolure, d'épaules, de corps & de hanches, qu'on voit l'élève saisir avec adresse la position avantageuse de ses deux mains perpendiculairement placées au-dessus des épaules du cheval, pour chercher à le mettre dans la main, & successivement à l'asseoir sur les hanches. Lorsque la répétition calculée des demi-arrêts, qu'on fait être le rassembler de l'action, a fait exécuter ces deux conditions préliminaires du travail, on songe aussitôt à remplir la troisième. C'est alors que la main droite, actuelle du dedans, non-seulement abandonne à la main du dehors la primauté qui lui convient, & qu'elle doit conserver, mais encore qu'elle raccourcit la rêne du dedans, & afin de la placer très-près de l'épaule droite du cheval, & afin que sa tension lui donne le pli du même côté. Comme je ne soupçonne pas qu'on ait oublié les positions indicatives de la tête du cheval venu dans la main, & régulièrement ployé, & que j'ai ci-devant appris à distinguer le cheval qui travaille sur les hanches, d'avec celui qu'on écrase impitoyablement sur les jarrets, je me contente de renvoyer aux sections précédentes les lecteurs dont la mémoire seroit en défaut, & je poursuis.

Le cheval bien mis dans la main, suffisamment assis sur les hanches, & noblement ployé sur le dedans, le cavalier doit s'occuper du soin intéressant de rendre & reprendre très-souvent, dans la crainte que la sensibilité des barres ne s'éteigne dessous la pression trop continue du mors. La première fois que j'ai fait sentir la nécessité de rendre la main & de la reprendre, c'étoit aux éléments, où l'élève menoit de la seule main gauche. On lui conseille alors de baisser l'avant-bras, en augmentant le creux du dessus du poignet; comme, pour restituer aux rênes la quotité que la main rendue leur ôte, il est enjoint de remonter l'avant-bras, en bombant la même surface du poignet. Actuellement qu'on mène les rênes séparées, & sur-tout d'après l'observation précédente, qu'à cette manière de mener, les deux mains doivent représenter la main seule, on pourroit en conclure qu'il faut encore baisser & remonter les mains, pourvu néanmoins qu'elles restent dans la proportion où elles se trouvent, c'est-à-dire, celle du dedans conservée plus basse, & plus près de l'épaule du cheval que celle du dehors. Toute juste que paroît cette induction, je vais démontrer qu'au travail la façon d'opérer ces deux actions, rendre & puis reprendre

diffère de celle employée pendant les leçons des éléments. En effet, lorsque l'élève encore novice, parcourait la gradation des connoissances multipliées qui viennent de l'acheminer aux airs de manège, les finesse de l'art qu'on auroit voulu lui donner, trop précoces, l'auroient infailliblement empêché de profiter des principes élémentaires qui devoient naturellement les précéder. Mais aujourd'hui que la pratique des grands mouvements de la main le met à portée de les exécuter plus en raccourci, sans cependant les confondre, il est temps qu'il sache qu'au travail, rendre c'est cesser de tenir, & que reprendre c'est continuer à tenir; en sorte qu'au lieu de faire séparément les deux opérations indiquées dans les éléments, baisser & remonter la main, ces deux temps se réunissent en un seul, qui consiste à fermer & ouvrir avec précaution les trois derniers doigts de la main: par conséquent, aux rênes séparées, les trois derniers doigts de chaque main. A l'égard du temps de main, enseigné dans les éléments pour rendre, il change, au travail, de nom & d'usage: on le connoît ici sous le nom de descente de main, qui a pour but de clore les airs où le cheval est plus assis que de coutume, & pour effet de laisser détendre les ressorts nécessairement un peu comprimés pendant l'exécution de ces airs. Au surplus, les deux rênes exigent une égale attention de la part du cavalier: car si c'est aux dépens de la rêne du dehors qu'il soigne celle du dedans, non-seulement le pli trop forcé devient désagréable à voir, mais l'impulsion de cette rêne n'étant contre-balançée par aucune puissance, couche inévitablement l'avant main sur le dehors. Dans la supposition contraire, la pulsation venant de la seule rêne du dehors, le pli s'anéantit, & l'arrière-main rentre aussitôt sur le dedans. On doit donc travailler les deux rênes de façon que le pli n'aille jamais au détriment de l'aplomb des épaules, qu'il faut entretenir dans la plus scrupuleuse égalité, tant qu'on veut que les deux bipèdes du cheval cheminent au milieu de la piste.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Quelque soin qu'on apporte à l'exécution de ce dernier précepte, on ne peut éviter que la rêne du dedans, en raison du pli, ne donne à la colonne de devant un commencement d'impulsion plus sentie sur le dehors que sur le dedans; impulsion qui, quoique seulement esquissée, commande cependant au cheval l'enlever primitif de sa jambe de devant du dedans. On fait, en second lieu, que l'angle ouvert sur l'épaule du cheval, toujours d'après la tension de cette rêne du dedans, la met continuellement dans l'occasion prochaine de s'opposer aux moindres écarts des autres parties du même côté, ou au moins de les rectifier, puisque d'un très-petit mouvement la main du dedans acquiert la possibilité d'ajouter graduellement, & suivant les circonstances, tantôt la pression à la

tension, tantôt l'écart à la pression, tantôt le soutien à l'écart. Si les angles rentrants, que produisent les différentes positions de la rêne du dedans, la rendent seulement préparatoire, & quelquefois conservatoire au travail, on mène donc réellement un cheval sur le droit avec la seule rêne du dehors. Ce sont effectivement les pulsations motivées de cette dernière rêne qui déterminent victorieusement toutes les actions du cheval, dans la direction supposée, au moyen de ce qu'elles applatissent à propos, ou laissent subsister les angles sortants, à mesure qu'ils paroissent sur le dehors. Ainsi le jeu de la rêne du dehors ne peut jamais inquiéter un cheval suffisamment préparé par la tension de la rêne du dedans, vu que les trois derniers effets qui restent à la rêne conductrice, pression, écart, soutien, répondent aux mouvements naturels du cheval, qui se sent alors poussé sur les jambes qu'il auroit de lui-même placées dessous son centre, s'il avoit eu naturellement l'intention que l'art lui prête. La rencontre du premier coin qu'on trouve à gauche établit une preuve satisfaisante des effets composés que la nouvelle combinaison des rênes séparées peut enfanter. Quoique la méthode qui sert à prendre les coins soit écrite dans les éléments, cependant comme le travail demande encore plus de précision, je vais répéter les circonstances qui caractérisent la prise entière de ces angles si difficiles à passer avec exactitude. La première règle consiste à faire entrer les épaules, de manière que la jambe de devant du dedans posée dans le coin, soit ensuite chevalée par la jambe de devant du dehors. La seconde exige que les hanches garnissent à leur tour le coin, en sorte que les jambes de derrière doivent succéder transversalement, & dans la même proportion, aux jambes de devant, à mesure que celles-ci quittent l'angle, pour se placer sur la nouvelle piste qu'on va chercher. Il faut donc trouver quatre positions qui donnent aux rênes la faculté de mener alternativement dans chaque angle les quatre jambes du cheval, & d'après leur combinaison transversale. Peu familier avec le travail, notre élève a besoin sans doute d'user de toutes ses ressources, afin de ne pas laisser échapper les instants propices à l'exécution des quatre temps de main qui vont déterminer les mouvements du cheval. Cette réflexion engage à rappeler ici la petite rubrique enseignée lors de la préparation au galop, qui est de compter une, quelle que soit la main où on travaille, chaque fois que la jambe de devant du dedans vient à terre, & de compter deux, quand le cheval s'appuie sur celle du dehors. Assuré, d'après ce calcul, que le cheval parvenu à la hauteur du coin enlève la jambe 1, qu'on fait être actuellement celle de devant du dedans, on ajoute successivement la pression de la rêne du dedans à sa tension primitive, en éloignant modérément la rêne du dehors de l'épaule gauche du cheval. Le produit de la double combinaison de la rêne du dedans, aidé par l'éloigne-

ment motivé de celle du dehors ; présente le cheval, toujours avec le pli sur le dedans, étayé par la jambe 1 absolument mise dans le coin, & par la jambe 4 un peu plus dessous le centre de l'arrière-main que de coutume. Les épaules entrées dans l'angle, on change aussitôt la combinaison des rênes. C'est à la pression de la rêne du dehors qu'on ramène à cet effet sur l'épaule gauche du cheval, qu'est dû le passage de la jambe 2 par-dessus la jambe 1. Comme on fait, à n'en pouvoir douter, qu'au cheval de la jambe 2 succède transversalement l'enlever de la jambe 3, actuelle du dedans, & qu'il faut, pour que les hanches remplacent les épaules, que des deux jambes de derrière, ce soit celle du dedans qui entre à son tour la première dans le coin, on se hâte de substituer l'écart de la rêne droite à sa pression, & afin d'inviter le cheval à porter cette jambe 3 derrière la jambe 1, & afin de permettre à cette jambe 1 de se dégager de dessous la jambe 2, pour venir se mettre à côté d'elle. Ainsi, du seul écart secondaire de la rêne droite, on tire le double avantage d'obliger l'arrière-main à remplacer l'avant-main dans le coin, & d'en faciliter la sortie à cette première division du cheval. L'imagination du cavalier n'a pas plus d'effort à faire pour achever le passage du coin, que le cheval de peine à se donner pour en sortir son arrière-main. En effet, puisque le bipède de devant est entré dans l'angle par la pression de la rêne du dedans, aidée de la rêne du dehors, & qu'il en est sorti d'après le calcul inverse de la pression de la rêne du dehors, suivi par l'écart de la rêne du dedans ; donc le bipède de derrière, entré dans le même angle au moyen de ces deux derniers temps, écart de la rêne du dedans, & pression de la rêne du dehors, non-seulement doit en sortir en vertu des deux temps contraires, écart de la rêne du dehors, & pression de la rêne du dedans, mais il faut encore que ces deux derniers temps contraires placent le cheval dans la nouvelle piste, tel qu'il étoit avant que d'abandonner l'ancienne. Muni de cette pièce de comparaison, l'élève redonne à ses mains la position qu'elles avoient pendant qu'il alloit trouver le coin, & la rêne gauche à l'instant écartée, pousse la jambe 4 par-dessus la jambe 3. A l'égard de la pression qu'on oppose le retour de la rêne droite sur l'épaule du dedans, toute légère qu'elle est, son activité suffit pour conserver le pli du cheval ; le balancer en même temps sur les jambes 2 & 3 ; & conséquemment lui faire entamer la nouvelle piste par le jeu primitif de celles 1 & 4.

J'ai si souvent prouvé la nécessité de chasser le cheval dans chaque nouvelle combinaison des rênes, en se servant de la pression des jambes égales, & tellement appuyé sur l'impossibilité d'en attendre aucune évolution, sans le préalable du demi-arrêt, que je me crois dispensé de jamais renouveler ces deux conseils. Je passe donc tout de suite à la récapitulation, & à l'analyse des moyens que je viens d'indiquer, pour prendre, au pas d'école, le

premier coin qui se présente à gauche.

Il est constant que les épaules viennent d'entrer dans l'angle ouvert à gauche, avec la jambe droite de devant, parce que la pression de la rêne du dedans a chargé les 12 de la colonne de devant sur la jambe 2, tandis que l'écart de la rêne du dehors répart les 12 de la colonne de derrière sur la jambe 3. Delà, le jeu successif, transversal & nécessaire des jambes 1 & 4, autant allégées qu'elles peuvent l'être, dont celle de devant prend d'abord possession du coin près duquel se pose celle de derrière. Les choses en cet état, le cavalier provoque subitement la répartition inverse des 24 de la masse. A la minute, les 12 de la colonne de devant, qui fuient la pulsation de la rêne du dehors, reviennent brusquement sur la jambe 1, que cette surcharge fixe dessous le centre de l'avant-main, & les 12 de la colonne de derrière, mus par l'écart de la rêne du dedans, se balancent obliquement sur la jambe 4, qu'on fait être un peu plus dessous le centre de l'arrière-main que de coutume. C'est alors qu'on voit les jambes 2 & 3, légères à leur tour, quitter la piste. La première cheville sa voisine, pour sortir les épaules du coin où la seconde entre aussitôt, & d'après le même procédé. Ainsi, dès que les épaules entrées dans l'angle ouvert à gauche, avec la jambe droite de devant, l'abandonnent avec la jambe gauche de devant, les hanches s'en emparent avec la jambe droite de derrière ; conséquemment, des deux conditions exigées pour le passage régulier des coins, l'une est exécutée, & l'autre entamée. Les jambes 2 & 3 ne sont pas plutôt remises à terre, que le cheval, cédant à l'impulsion du pli, profitant d'ailleurs, & de la petite pression que le retour de la rêne du dedans fait éprouver à son épaule droite, & de la puissance que reprend sur la hanche gauche la rêne du dehors écartée pour revenir à sa place, rétablit promptement la première distribution de ses masses. Ce nouveau calcul offre la jambe 1, toujours plus légère, en raison du pli, que la jambe 2, tant que le cheval est sur le droit, qui s'avance à côté d'elle dans la nouvelle piste ; d'après quoi la jambe 4, à l'aide de la même combinaison primitive, se débarrasse du fardeau de la colonne de derrière, qu'elle supportoit en entier, & cheville aussi la jambe 3. Donc le passage de l'angle ouvert à gauche se trouve consommé dans toutes les règles, puisque les hanches entrées avec la jambe droite de derrière, en sortent avec la jambe gauche.

Premier changement de main de gauche à droite.

L'élève trouvera certainement dans la suite du travail des évolutions plus compliquées en apparence que celle dont il vient d'achever la figure, mais il n'en rencontrera sûrement aucune qui demande, au fond, plus d'exactitude & de précision. Je puis même avancer qu'un coin fidèlement suivi dans ses détails, doit être regardé comme la pierre de touche du vrai talent. Comment, en effet, ha-

garder le passage de ces angles, avant qu'une pratique consommée des huit temps de main ait rendu maître des quatre divisions mobiles du cheval ? Toutes sont mises à contribution. Après avoir su gagner le pli, ne faut-il pas savoir l'entretenir ? Ne faut-il pas encore savoir pousser les épaules du dedans sur le dehors, & puis les repousser à propos du dehors sur le dedans ? Ne faut-il pas ensuite savoir donner au corps cette tournure demi-circulaire qui lui fait imiter l'avant-main dans sa marche, & montrer l'exemple à l'arrière-main ? Ne faut-il pas enfin savoir imprimer sur les hanches les deux impulsions inverses qui mènent & ramènent les épaules ? Je le redis avec confiance, la prise exacte d'un coin est la mère-évolution de toutes celles qu'on exige au travail sur le droit. Le premier changement de main à faire de gauche à droite en donne une preuve incontestable.

La comparaison du travail avec la danse une fois admise, on sent que la scrupuleuse régularité de l'exécuter a seule le droit de commander l'intérêt des spectateurs. En conséquence, on doit attendre patiemment, & que l'avant-main du cheval soit au niveau du timbre qui marque le changement de main, & que le cheval, ainsi qu'à l'entrée dans le coin, s'appuie sur la jambe 1. On fait alors, à peu de chose près, usage de la combinaison des rênes ci-devant enseignée pour demander la sortie du coin, tant avec les épaules qu'avec les hanches. On dit, à peu de chose près, parce qu'au moyen de la demi-évolution projetée, il faut se contenter de fixer d'abord la rêne droite sur l'épaule du cheval, au lieu d'ajouter la pression de cette rêne du dedans à sa tension, & si bien proportionner ensuite, soit la pression, soit l'écart de la rêne gauche, que les jambes 2 & 4 embrassent strictement dans la diagonale le terrain nécessaire pour arriver transversalement au-dessus de celles 1 & 3. On auroit tort de ne pas s'assurer du placement à terre des jambes du cheval, avant que d'essayer à lui demander l'ouverture du changement de main ; car, c'est en comptant une pour le port de la jambe de devant du dedans, qu'on doit fixer la rêne droite ; de même qu'il ne faut pas laisser échapper l'intervalle qui se trouve entre une comptée & deux à compter, pour faire agir la rêne gauche.

Malgré l'ennui que peuvent causer les répétitions trop fréquentes, j'aime mieux encourir ce léger reproche, & rappeler à mes lecteurs que les masses de chaque colonne vertébrale sont toujours en opposition oblique : qu'ainsi les 12 de l'avant-main entièrement balancées sur la jambe 1, d'après la pression de la rêne gauche, & contenues sur cette jambe du dedans, conséquemment au fixer de la rêne droite, les 12 de l'arrière-main portent aussitôt à-plomb sur la jambe 4, pendant le jeu transversal & successif des jambes 2 & 3. La jambe 2 entrée la première dans la diagonale, & mise au-dessus de la jambe 1, on voit la jambe 3

descendre à terre, afin de recevoir à son tour les 12 de la colonne de derrière, que l'écart de la rêne gauche repousse du dehors sur le dedans, tandis que la pression continuée par le fixer de la rêne droite fait repasser les 12 de la colonne de devant du dedans sur le dehors. A cette transposition des 24 de la masse, actuellement étayés par les jambes 2 & 3, succède l'enlever des jambes 1 & 4. Celle de devant file à côté de la jambe 2 sur la diagonale où celle de derrière arrive également, en se plaçant au dessus de la jambe 3.

Lorsque le bipède de devant abandonne la diagonale du premier changement de main ouvert de gauche à droite, & passe sur la piste qu'on va frayer de droite à gauche, on détruit le pli par une descente absolue des deux mains. L'élève n'a pas oublié qu'au travail, descendre la main, c'est précisément ce qu'on appelle aux éléments la rendre. Mais avant que de reprendre le cheval, dont la tête & les épaules sont seulement entrées dans la nouvelle piste, on a deux observations essentielles à faire. La première nous apprend que tout changement de main reste imparfait, ou pour parler la langue de l'équitation, n'est point fermé, tant que le bipède de derrière ne se remet pas exactement à la suite de celui de devant. La seconde avertit notre élève qu'il chemine à présent de droite à gauche ; qu'en conséquence, la rêne droite & les jambes 1 & 3, de dedans qu'elles étoient, deviennent du dehors ; comme, par la même raison, la rêne gauche, ainsi que les jambes 2 & 4, sont du dedans. Cette dernière remarque engage à donner aux deux mains une position totalement inverse à celle qu'elles avoient avant le changement de main. Eu égard à la nouvelle direction du cheval, le cavalier emploie sa main gauche, qu'il laisse au-dessous de sa droite, à faire reparoître le pli sur le nouveau dedans, & c'est la main droite, actuelle du dehors, qui se charge de mener. Les effets qui sortent de l'inversion des rênes s'accordent en tout point avec la première observation. A moins que, pendant la traversée de la diagonale, le cheval n'ait dérangé l'ordre transversal de ses jambes, il est évident que, sorti de l'ancienne piste avec les jambes 2 & 4 alors du dehors, & ce d'après la pression & l'écart de la rêne gauche aidés par le fixer de la rêne droite, il est évident, dis-je, que les premiers pas qu'il forme dans la nouvelle piste doivent être imprimés, de gauche à droite, par les mêmes jambes du dehors, puisqu'elles sont encore soumises à la même combinaison des rênes. Or, la jambe 2 poussée dans la piste au-dessus de la jambe 1, nul doute que ce soit la jambe 3 qui vienne obliquement se mettre derrière elle. Voilà l'instant où les rênes détendues perdent leur valeur avec leur nom, pour remonter en puissance & dénomination inverse. De-là le prolongement du premier changement de main ne peut avoir lieu que par le port intermédiaire de la jambe 1, & la clôture de cette évolution par le

jeu de la jambe 4. L'élevation de la rêne droite permet à la jambe 1 de venir se ranger le long du mur à côté de la jambe 2. A l'égard de la jambe 4, elle cède indispensablement à l'impulsion, quoique récente de la rêne gauche, à qui sa nouvelle qualité de rêne du dedans communique assez de puissance, & pour donner le pli, & pour chasser cette jambe de derrière, au moment où elle devient du dedans, à la place qu'elle doit occuper dans la piste parallèlement à la jambe 3. Pour peu qu'on veuille approfondir la combinaison des rênes qui ferme le changement de main de gauche à droite, on aperçoit que le pli formé à gauche détermine le cheval à s'appuyer sur les jambes 1 & 4, dernières mises en action : par conséquent on a la satisfaction de voir le cheval entamer la nouvelle piste, qu'il suit actuellement de droite à gauche, par la jambe 2, devenue du dedans, avec la même aisance qu'il a débuté dans l'ancienne par la jambe 1, qui jouissoit alors du même titre.

Prendre un coin qui se présente à droite.

Les procédés qui font prendre au cheval les coins à-droite, étant exactement calqués sur ceux qu'on a ci-devant détaillés, soit pour l'entrée dans les coins à gauche, soit pour leur sortie, l'élève peut exécuter de lui-même l'évolution qui se présente, puisqu'il ne s'agit que d'adapter à la rêne gauche les temps de main qui influoient auparavant sur la rêne droite, & d'attendre de cette dernière les effets émanés de la première à l'autre main. En suivant avec attention le jeu transversal des quatre jambes du cheval, on voit les deux bipèdes soumis à cette nouvelle combinaison des rênes, entrer alternativement avec les jambes 2 & 4 dans le coin qui se présente à droite, d'où les mêmes divisions sortent ensuite avec les jambes 1 & 3.

Second changement de main de droite à gauche.

L'élève est pareillement à même de se passer de conseils pour figurer le second changement de main de droite à gauche. La parfaite ressemblance entre l'évolution à demander & celle précédemment opérée, indique assez les seuls temps de main dont on puisse faire usage. Je me borne donc à répéter ici qu'aussitôt que la colonne de devant est rentrée dans la piste par où on entame la reprise, il faut soigneusement fermer le second changement de main, afin que, les hanches remises à la suite des épaules, le cheval reparoisse ployé à droite comme en commençant.

L'Arrêt.

A cette première leçon du travail, ainsi qu'à toutes celles qui vont suivre, la condition expresse de ployer le cheval sur le dedans entraîne l'obligation indispensable de faire précéder l'arrêt par l'anéantissement total du pli. En conséquence, quelques pas avant que de marquer un arrêt, on y prépare le cheval, au moyen d'une diminution gra-

duelle de la tension de la rêne du dedans, & augmentant en proportion égale la puissance de celle du dehors. Les deux mains revenues dans la position où elles étoient ramènent le bout du nez du cheval direct à la piste qu'il fraie. Voilà l'instant marqué pour former un arrêt définitif.

Du Manier en place.

L'accord parfait qui doit régner entre les temps impulsifs de la main & des jambes égales du cavalier, & les temps impulsifs des quatre jambes du cheval : cette unité d'action, qui donne toute prééminence à la belle expression du travail, demande que les différents airs dont il est composé ne perdent jamais la cadence qui fait leur caractère distinctif. Bien loin de souffrir qu'elle se ralentisse pendant les évolutions des coins, ou celles des changements de main, on ne permet pas même aux élèves d'interrompre subitement les mouvements du cheval qu'ils travaillent ; de là, l'usage reçu de clore les airs terre-à-terre par le manier en place.

Ce que c'est que le Manier en place,

On reconnoit le manier en place à ce que le cheval entretient le jeu successif & transversal de ses quatre jambes qu'il fait mouvoir positivement comme pour former le pas, & que, cependant, il ne se porte ni en avant ni en arrière. L'avantage que procure le manier en place, substitué au reculer, est de prouver qu'on a su maintenir le cheval dans ce juste aplomb qui lui conserve l'aisance de répondre promptement & précisément aux seules indications de son cavalier.

Comment on met un cheval au Manier en place.

L'explication précédente amène les vrais moyens qui font exécuter le manier en place. En effet, dès qu'à cet air, le cheval doit mouvoir ses quatre jambes comme à l'allure du pas, mais sans avancer ni reculer, on ne peut donc exciter un cheval à manier en place, qu'en opérant comme pour le porter en avant, & contrariant à la minute ces mêmes opérations par d'autres qui les annullent.

Chaque fois qu'on veut établir un principe, on ne sauroit répandre trop de clarté sur les préceptes qui le développent. En conséquence, je crois devoir reprendre le cheval dans la supposition d'un arrêt le mieux formé, ce qu'on appelle au manège, *parer un arrêt*. Alors, dans la main & sur les hanches, d'après l'exacte réunion des deux colonnes vertébrales au centre, le cheval est réellement balancé dans les mains & les jambes de son cavalier. Il n'existe plus de pli : disposition des 24 de la masse qui met si bien le centre en équilibre sur les quatre jambes, que la moindre liberté offerte à la colonne de devant feroit renouveler au cheval les temps du pas d'école ; de même qu'il reculeroit au plus petit relâchement de la pression des jambes égales du cavalier. Or, si ce dernier profite de

l'aptitude où se trouve le cheval de répondre à telle impulsion qu'on veuille lui communiquer, & que, l'arrière-main contenue dessous le point central, il pousse l'avant-main avec l'une des deux rênes, la pression qu'occasionne cette rêne, devenue obligatoire, incline inévitablement les 12 de la colonne de devant sur une des jambes qui la soutiennent. Supposons que ce soit la rêne gauche qu'on fasse agir. Dès cet instant, l'équilibre que la juste répartition des 24 de la masse avoit établi se trouve absolument dérangé. La jambe 1 supporte à présent les 12 de la colonne de devant, déterminés de gauche à droite, tandis que la jambe 4 est obliquement chargée des 12 de la colonne de derrière : combinaison naturelle qui ne laisse au cheval d'autre possibilité de répondre aux incitations des jambes égales de son cavalier, qu'en détachant successivement les jambes 2 & 3. Tel court que soit l'intervalle que ces deux jambes transversales mettent à quitter terre, & à y revenir, il donne le temps de substituer la pulsation de la rêne droite à la puissance de la rêne gauche, qui laisse aussitôt refluer les 12 de la colonne de devant de droite à gauche. Dans cet état, le cheval, dont l'avant-main incline à gauche, & l'arrière-main penche à droite, remet subitement à terre les jambes 2 & 3 qu'il n'a pas eu le temps d'étendre; mais, toujours excité par la pression non-interrompue des jambes fermées de son cavalier, il enlève avec la même prestesse les jambes 1 & 4. Le premier temps du manier en place une fois consommé, nulle difficulté d'en exiger d'autres. Tant que chaque rêne balance les 12 de la colonne de devant inversement à chaque jambe en l'air, & tant qu'on a soin de maintenir la colonne de derrière dessous le centre, incertain du genre de mouvement qu'il doit entreprendre, le cheval lève & rabat à la même place, les unes après les autres & transversalement, ses jambes de devant & de derrière, ou manie en place.

L'arrêt du Manier en place.

De tous les airs de manège, il n'en est point de plus attrayant, & qui demande autant de discrétion de la part du cavalier que le manier en place. Au moyen de l'assiette exacte du cheval, & vu le défaut d'ondulation des colonnes vertébrales qui reviennent sans cesse sur elles-mêmes, les hanches auroient à souffrir d'une exécution trop suivie de cet air. En effet, toujours inférieures aux épaules, ce sont les hanches qui supportent la majeure partie des masses combinées de l'homme & du cheval, sans employer à la vérité beaucoup plus d'efforts qu'à la formation du pas d'école, mais cependant avec une sorte de contrainte relative à la sujétion qui caractérise le manier en place. Quant à l'arrêt qui clôt définitivement cette première leçon du travail, on le marque au cheval, en diminuant insensiblement la pulsation réciproque de chaque rêne. A mesure qu'on sent le cheval ralentir l'en-

lever transversal de ses quatre jambes, le cavalier a soin de relâcher la pression des siennes, afin de laisser détendre les deux colonnes des vertèbres, & pour que le cheval recouvre la faculté de se remettre dans l'inaction, où il n'est pas plutôt, qu'on l'y fixe par une descente entière de la main qui termine & le manie en place, & le premier des airs terre-à-terre.

Position du cavalier pendant la leçon du pas d'école.

Où les principes d'un art sont radicalement faux, ou les conséquences tirées de section en section doivent avoir leur base écrite dans la première leçon des éléments. Conformément à cet axiome, si nous interrogeons notre élève sur la position que demande la leçon du pas d'école, voici quel sera le dilemme qui dictera sa réponse. L'injonction formelle de regarder entre les oreilles du cheval, qu'on mène aux allures naturelles, ayant pour but de placer les clavicules du cavalier perpendiculairement au-dessus de ses hanches, & par suite, de mettre ses hanches parallèles aux épaules du cheval, & le cheval à l'a'lure du pas ordinaire, étant absolument droit de tête, d'épaules, de corps & de hanches, il n'est donc pas au pouvoir du cavalier d'entretenir la perpendiculaire du haut de son corps dans la direction de l'avant-main du cheval qui travaille au pas d'école, à moins que de tourner un peu la tête sur le dedans, & de reculer médiocrement son épaule du même côté, puisque la condition du pli détermine aussi le cheval à rentrer l'épaule du dedans. Ajoutons cette règle générale aux vérités fondamentales dont nous avons précédemment fait une épreuve satisfaisante, qu'il faut toujours se définir à l'instar de la tournure qu'on donne au cheval, afin de le conserver d'aplomb dans toutes ses évolutions, en pesant avec lui sur les jambes qu'il prend alors pour points d'appui.

Seconde façon de mener le cheval au pas d'école, les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans.

L'élève, qu'une pratique raisonnée de la leçon du pas d'école aux rênes séparées a confirmé dans l'exécution de ce premier air terre-à-terre, peut actuellement entreprendre la même leçon, en réunissant les rênes dans la main du dehors, & ne se servant de la main du dedans que comme d'une aide avec laquelle il donne le pli, & maîtrise toutes les parties du dedans. A cette seconde façon de mener, la reprise commençant toujours de gauche à droite, le cavalier place sa main gauche suivant la méthode dictée dans les éléments. Il avance ensuite sa main droite sur la rêne du dedans : imposition qui la met plus basse que celle du dehors, & ploie le cheval sur le dedans. Pour contrebalancer les pressions motivées qu'occasionne l'appui de la main du dedans, le petit doigt de la main gauche fait plus ou moins vibrer la rêne du dehors qu'on fait

fait être en possession de mener le cheval au travail.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

L'obéissance du cheval ne peut être que la même, soit qu'il réponde aux rênes séparées, ou bien qu'il agisse d'après les rênes réunies dans la main du dehors, pourvu que les indications qui lui parviennent, aient une valeur relative à l'exécution attendue. Quelle que soit la manière qu'on emploie, le cheval prend les coins qui se présentent à gauche, lorsque l'influence des rênes, d'abord dirigées du dedans sur le dehors, & ensuite du dehors sur le dedans, pousse alternativement ses deux bipèdes dans l'angle, & les en fait sortir. La preuve en est, qu'à cette seconde façon de mener, la jambe 1 entre dans le coin, en vertu de la pression de la rêne du dedans soumise à la main droite, aidée par l'écart de la rêne du dehors, que le petit doigt de la main gauche éloigne de l'épaule du cheval; comme la jambe 2 sort du même angle aussitôt que la main gauche ramène la rêne du dehors, pendant que la main droite emmène à son tour la rêne du dedans. Quant aux jambes 3 & 4, elles suivent transversalement ainsi qu'aux rênes séparées, & par les mêmes moyens.

Premier changement de main de gauche à droite.

Je me dispenserois volontiers de retracer à mes lecteurs les détails des deux changements de main, sans la transposition des rênes, indispensable à cette seconde façon de mener, & qui demande une méthode particulière. En effet, celle écrite jusqu'actuellement fait bien connoître le produit de l'évolution, qui ne peut jamais être, quant au cheval, que l'action de traverser diagonalement la carrière du manège, mais elle laisse absolument ignorer l'étymologie de changer & changement de main, relative au cavalier. Or, ces mots viennent de ce que les élèves, lorsqu'ils mènent de la main du dehors en s'aidant de celle du dedans, passent réellement, à chaque changement de main, leurs rênes d'une main dans l'autre, en s'y prenant de la manière que je vais décrire.

Le premier changement de main de gauche à droite entamé comme à l'ordinaire, en raison du fixer de la rêne du dedans que commande la main droite, & d'après le pousser de la rêne du dehors que fait agir le petit doigt de la main gauche, s'ouvre, ainsi qu'on l'a déjà vu, par le port de la jambe 2 qui s'avance seulement au-dessus de la jambe 1. Les épaules du cheval entrées dans la nouvelle piste qu'on va suivre de droite à gauche, il faut ôter la main droite de dessus la rêne du dedans, & profiter de l'instant où cette rêne devient du dehors pour opérer avec la main gauche ce qu'on appelle une descente de main. C'est pendant l'intervalle qui se trouve entre la descente & la remontée de la main qu'on transporte les rênes de la main gauche dans la droite. Comme cette nouvelle main du dehors doit les recevoir inverse-

Equitation, Ejrime & Danje.

ment à la position qu'elles avoient dans la main gauche, le cavalier glisse sa main droite toute ouverte entre son corps & les rênes, de manière que la paume de la main le regarde. Alors la main gauche dépose les rênes sur le plat de la main droite qui les sépare avec l'index, & les empoigne avec les autres doigts. De cette façon, le bouton des rênes qui sortoit par le pouce de la main gauche & flotoit sur l'épaule droite du cheval, s'échappe actuellement deffous le petit doigt de la main droite & retombe sur l'épaule gauche. Les rênes prises avec la main droite reprennent la valeur que la descente de main leur a fait perdre, aussitôt que le cavalier met cette main du dehors à la place qu'occupoit auparavant la gauche, & que celle-ci prend possession de la nouvelle rêne du dedans, dont la tension faite pour ployer le cheval à gauche, ferme en même temps le premier changement de main de gauche à droite,

Prendre un coin qui se présente à droite.

Si l'évolution précédente exige une section à part, il n'en est pas ainsi de la prise des coins qui se présentent à droite. Au moyen de ce que l'entrée de ces angles & leur sortie reconnoissent à chaque main des causes semblables, il me suffit d'observer que les effets de la rêne du dedans émanent actuellement de la main gauche, tandis que l'index de la main droite remplit deffous la rêne du dehors les fonctions attribuées au petit doigt de la main gauche, avant la transposition des rênes.

Second changement de main de droite à gauche.

Comme je ne connois d'autre différence entre les évolutions du premier & du second changement de main que dans le transport des rênes, j'abandonne un moment le cheval pour suivre l'exécution du cavalier. Supposant l'avant-main du cheval de retour dans la première piste par où on entame la reprise, on s'attend à trouver la main droite encore du dehors, non-seulement descendue, mais prête à remonter: circonstance qu'on fait être le prélude de la substitution des rênes. En conséquence, l'élève avance sa main gauche par-dessus la droite, qui ne lâche les rênes qu'après les avoir conduites dans la main gauche, redevenue du dehors, dont le petit doigt les sépare à l'ordinaire; & la main droite vacante reprend aussitôt sur la rêne droite ses fonctions avec son titre de main du dedans. Au surplus, à cette seconde façon de mener, les deux changements de main qui ont traî au cavalier, sont à leur vrai point de perfection, lorsque le passage des rênes ne ralentit pas les actions du cheval, qui ne doit en interrompre la mesure que pour l'arrêt.

L'Arrêt.

On prépare l'arrêt par l'abandon total de la rêne du dedans, & on l'effectue par le soutien gradué des deux rênes, dont les pressions égales avertis-

Y

sent le cheval, absolument déployé, qu'il est temps de former un arrêt.

Du manier en place.

Si notre élève, curieux de pousser la leçon du pas d'école à son dernier période, toujours avec l'aide de la main du dedans, veut essayer de faire manier le cheval en place, il faut alors que la main droite, étendue sur les deux rênes, lui serve à balancer inversement les 12 de chaque colonne vertébrale. On conçoit aisément comment l'influence de la main du dedans peut déterminer l'avant main à passer tantôt sur une jambe, tantôt sur l'autre, tandis que la main gauche marque à propos les temps qui contiennent l'ondulation de l'arrière-main, excitée par la pression des jambes égales du cavalier, & s'oppose au déplacement du cheval que cette contrariété d'effers oblige à manier en place.

L'arrêt du manier en place.

Bien convaincu de la nécessité d'abrèger la durée du manier en place, l'élève se hâte d'en marquer l'arrêt, qu'il exécute ainsi qu'aux mains séparées: c'est-à-dire qu'on laisse amortir insensiblement les vibrations de la colonne de devant, & qu'on cesse d'alimenter le centre par l'apport de la colonne de derrière. L'élève fait l'instant où le cheval revient dans l'inaction, & pour l'y confirmer, il enlève la main droite de dessus les rênes, afin qu'une descente de la main gauche favorise la clôture du manier en place.

Troisième façon de mener le cheval au pas d'école, de la seule main gauche.

Sans la grande habitude des deux précédentes façons de mener le cheval au pas d'école, dont la seconde exige beaucoup plus de précision & de justesse que la première, l'élève auroit raison d'être effrayé de la proposition de tenter la troisième, qui le restreint au seul usage de sa main gauche. Mais, espérant de réussir, il commence par égarer scrupuleusement les deux rênes, & après le salut, il laisse retomber jusques dessus sa cuisse la main droite suspendue dès-lors de toutes fonctions. Lorsque la légèreté du cheval annonce son assiette, & conséquemment sa disposition à répondre aux moindres indications, le cavalier essaie de lui donner le pli. Pour cet effet, la main arrondie travaille comme à la préparation du tourner. Aussitôt que le cheval abandonne sa tête, on rend promptement à la rêne gauche sa tension primitive, afin qu'elle empêche l'avant-main d'être couchée sur le dehors. Dans cette intention, non-seulement il faut remonter doucement la main toute arrondie, mais avec le petit doigt modérateur des distances graduées de la rêne gauche, écarter ou soutenir, suivant le besoin, cette rêne du dehors reconnue mortrice des différentes sensations qui coopèrent à la conduite du cheval. Tant qu'on suit la première

façon de gauche à droite, on doit s'attacher à contenir le pli, sans qu'il déränge l'aplomb des épaules, soit en employant avec adresse le plus ou le moins d'arrondissement de la main, soit en faisant jouer alternativement les rênes sous les deux derniers doigts de cette main. L'élève entrevoit toutes les finesses dont la troisième façon de mener est susceptible, puisque les temps de main sont uniquement réservés pour les effets obligatoires des rênes, mais que ceux préparatoires & conservatoires sortent actuellement de dessous les doigts. D'où il résulte que, si le cavalier n'apprend pas à contrebalancer avec l'annulaire, qui pèse sur la rêne droite, une impulsion que je suppose, dans ce moment, trop marquée par la rêne gauche fournie au petit doigt, le cheval pirouette à droite, & manque la leçon. J'observe encore, avant que de passer outre, que les temps des doigts dont je viens de parler, sont les seuls expédients qu'on ait à présent pour rendre la main & la reprendre.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Quoique le cheval suive la direction des rênes & jamais la manière qui les dirige, cependant, vu le raccourci des mouvements que cette troisième façon de le mener nous laisse, on ne peut trop s'assurer de l'efficacité des petits moyens qu'on emploie actuellement, avant que de rien entreprendre d'un peu compliqué. Or, la meilleure preuve qu'on puisse donner de la justesse de leurs combinaisons, est, sans contredit, de montrer le cheval toujours droit d'épaules, de corps & de hanches, malgré le pli sur le dedans. Parvenu à ce degré d'exécution, de simples réminiscences aideront notre élève dans le passage du coin qui se présente à gauche. On se rappelle qu'après le demi-arrêt, ce sont les rênes, d'abord tendues du dedans sur le dehors, qui poussent les épaules dans le coin: qu'ensuite les rênes, tendues du dehors sur le dedans, repoussent les épaules hors du coin, & font aussitôt entrer les hanches. Finalement, que les rênes remises à leur place achèvent la sortie du coin. Travaillons maintenant à tirer tous ces différents effets de la seule main gauche, & portons la précision au point que le cheval ne conçoive pas même l'idée d'y résister.

La mécanique enseigne que plus un ressort est comprimé, moins sa détente coûte d'effort. Conséquemment on marque assez ferme le demi-arrêt, précurseur de toutes les évolutions, pour que le rassembler exact qu'il produit fasse désirer au cheval d'entrer en action. Dès que le cavalier aperçoit l'heureuse disposition où se trouvent les deux bipèdes du cheval, il ne tarde pas à porter sa main arrondie sur le dehors, sans oublier l'écart du petit doigt, qui met la rêne gauche à quelque distance de l'épaule du cheval. Voilà bien certainement les deux rênes destinées du dedans sur le dehors, & le cheval, empressé de les traverser, qui a déjà posé la jambe 1 dans le coin. Pour favoriser le cheval de la jambe 2, solliciter en même temps la

Jambe 3 à la remplacer dans l'angle, & remettre la jambe 1 en liberté, on rapporte la main, toujours arrondie, du dehors sur le dedans, & ce qui détermine le cheval le plus victorieusement, on referme le petit doigt, en écartant l'annulaire. Toute modique qu'est cette combinaison intérieure, on lui doit cependant le fini de la contreposition des rênes braquées à présent de gauche à droite, & seule elle commande le port alternatif & transversal des jambes 2, 3 & 1 : car on fait qu'en raison du pli, la jambe de devant du dedans doit constamment entamer chaque piste. Il nous reste donc la jambe 4 à faire passer dans le coin ouvert à gauche, & par-dessus la jambe 3. Mais les trois temps successifs de la main replacée, de l'annulaire fermé, du petit doigt écarté, ne représentent-ils pas les rênes dans leur ordre primitif, sur-tout l'arrondissement de la main étant entretenu ? Aussi le cheval, sensible à la vibration de la rêne du dehors tendue sous l'écart du petit doigt, confirmé d'ailleurs sur les jambes 2 & 3 par la pression de la rêne du dedans qu'abandonne l'annulaire, avance la jambe 4 à la suite de la jambe 1, & par-dessus la jambe 3 ; ce qui termine dans toutes les règles le passage du coin qui se présente à gauche.

Premier changement de main de gauche à droite.

Il n'est point de récompense plus attrayante pour un cheval qui travaille, que d'abrèger la durée de ses reprises. Il faut donc songer à demander promptement au nôtre le premier changement de main qu'on ouvre de gauche à droite. En conséquence, on écoute avec une nouvelle attention l'enlever progressif des jambes de devant, jusqu'à ce qu'on surprenne à terre celle du dedans. À l'instant où l'élève compte une, pour cette jambe de devant, non-seulement il cesse toute action du petit doigt, mais il ramène modérément la main arrondie sur le dedans, afin d'obtenir de la jambe 2 le seul demi-chevalier qui fait entamer au cheval la diagonale dans laquelle on desire le porter. En analysant le produit de ces deux temps de main, on trouve au résultat, premièrement, que l'inaction du petit doigt laisse à la rêne du dedans, arrêtée sur l'épaule droite du cheval par l'arrondissement primitif de la main, le fixer qu'elle communique aussitôt à la jambe 1 : secondement, que la pression de la rêne du dehors, qu'effectue le port secondaire de la main arrondie, décide ensuite la jambe 2 à décrire le quart de cercle qui l'amène au devant de sa compagne. Le cheval entré dans la diagonale avec la jambe 2, on redonne à la main sa première position, en sorte que la jambe 4, contenue par l'écart du petit doigt, quitte la piste à son tour, pour mettre le bipède de derrière diagonalement à la suite de celui de devant. Lorsque les épaules du cheval sont arrivées dans la seconde piste où la diagonale aboutit, le cavalier fait une descente entière de la main arrondie, mais il a soin de la remonter cambrée, & afin d'attirer la

tête sur le nouveau dedans, & afin de fermer le premier changement de main de gauche à droite. A l'égard de la conduite du cheval, qu'on dirige actuellement de droite à gauche, elle dépend autant de la tournure cambrée de la main, que de l'extension motivée de l'annulaire, dont on tire ici les mêmes services que le petit doigt rendroit à l'autre main.

Prendre un coin qui se présente à droite.

Jamais le cheval ne refusera de pénétrer dans les coins ouverts à droite, & l'élève conservera la faculté de l'en sortir à volonté, s'il adapte à la main cambrée les temps ci-dessus employés par la main arrondie, & sur-tout si l'annulaire paroît dans les occasions où on occupoit le petit doigt.

Second changement de main de droite à gauche.

L'ouverture ainsi que la fermeture du second changement de main de droite à gauche, auront à coup sûr la même réussite. Ainsi je suppose le cheval revenu dans la première piste, & conséquemment à sa direction actuelle de gauche à droite, la main du cavalier remontée, placée & arrondie.

L'arrêt.

Le dessein du cheval mis à l'air du pas d'école, ne différant d'avec l'esquisse du cheval qu'on ébranle à l'allure du pas ordinaire que par le pli, donc une fois le pli détruit, le temps d'arrêt exprimé dans la première leçon des éléments, est le même que celui qui termine la première leçon du travail, où on mène de la seule main gauche.

Du manier en place.

On fait que les temps du manier en place résultent toujours du balancement oblique des 24 de la masse. Or, toutes les fois qu'à cette dernière façon de mener, la main, seule motrice de la vibration qu'on attend, répartit alternativement les 12 de chaque colonne vertébrale, tantôt sur une jambe, tantôt sur l'autre, le cavalier ne doit avoir d'autre soin que de suivre avec la plus grande attention cet enlever successif des jambes, afin qu'à mesure que le cheval en pose une à terre, la pression calculée, soit du petit doigt, soit de l'annulaire, précède le temps de main inverse qui lui fait détacher l'autre.

L'arrêt du manier en place.

Quant à l'arrêt qui clôt définitivement, & l'air du manier en place, & la première leçon du travail, on le marque avec la seule main gauche exactement comme on a fait aux deux précédentes façons : c'est-à-dire, qu'on détruit insensiblement le balancement de la masse, en dégradant les pulsations qui le produisent, & qu'on patiente, jusqu'à ce que le cheval en soit au simple ébranlement, pour lui demander l'arrêt total.

Y ij

De l'épaule en dedans.

Pendant que la nature articuloit les quatre divisions mobiles du cheval, elle préparoit en même temps les loix de l'équitation, qui le rendent autant utile qu'agréable, & dont les premiers écuyers-professeurs nous ont transmis le code. Pour nous, éclairés par les observations de nos prédécesseurs, notre empire s'est tellement établi sur ce fier quadrupède, que, si nous savons maîtriser despotiquement la totalité de son individu, nous avons également l'art de ployer, à volonté, telle ou telle portion distincte de son être. L'élève quitte la leçon du pas d'école où on apprend à travailler un cheval droit d'épaules, de corps & de hanches, quoique avec le pli sur le dedans; je vais lui montrer, dans celle intitulée l'épaule en dedans, comment on peut amener les épaules du cheval à la suite de sa tête, sans altérer la marche ordinaire aux deux dernières divisions du corps & des hanches. Comme je n'ai jamais trouvé de méthode qui donnât autant l'intelligence des différents airs de manège, que de crayonner la figure qui leur est propre, je commence par décrire de quelle façon il faut qu'un cheval soit contourné pour être l'épaule en dedans.

Ce que c'est que l'épaule en dedans.

On distingue la combinaison de l'épaule en dedans, & à la position du cheval qui s'y prépare, & à la marche de celui qui s'y prête. Pour la position, le cheval ployé sur le dedans, à l'avant-main entièrement dehors de la piste où l'arrière-main reste. Pour la marche, le cheval, toujours avec le pli, fait passer sa jambe de devant du dedans par-dessus celle du dehors, tandis que ses jambes de derrière continuent leur jeu parallèle. Il résulte de ce différent calcul des deux colonnes vertébrales, que les 24 de la masse du cheval en place sont érayés, savoir, par la jambe de devant du dedans absolument sortie de la piste; par celle de devant du dehors mise sur la crête de la piste; & par les deux jambes de derrière placées dans la piste même. La figure de l'épaule en dedans reconnue, disséquons-en la marche. Or, d'après sa position, le cheval ne peut former le pas analogue à cet air qu'avec la jambe de devant du dedans, ébranlée la première, qui chevaie d'abord celle du dehors: qu'avec la jambe de derrière du dehors, qu'il avance ensuite droit dans la piste qu'elle fraie: qu'avec la jambe de devant du dehors, mue la troisième, qu'il retire de dessous sa voisine pour la remettre encore sur le bord de la piste: enfin qu'avec la jambe de derrière du dedans, qui, posée dans la piste à côté de sa compagne, termine le pas de l'épaule en dedans, où on retrouve l'avant-main dans la position demi-circulaire qu'il a reçue. Voici la première fois que le cheval se meut de deux pistes, c'est à dire que les jambes 1 & 2 tracent une ligne, pendant que les jambes 3 & 4 en suivent une au-

tre. Cette nouvelle façon de marcher, de la part du cheval, demande qu'on instruisse l'élève des nouveaux procédés faits pour exiger la formation du pas en avant, avec une différence aussi marquée dans le jeu des deux bipèdes.

Comment on met un cheval à l'épaule en dedans.

L'épaule en dedans définie dans tous ses points, je crois pouvoir, sans indiscretion, entamer la méthode, non-seulement qui combine, mais encore qui détermine un cheval à cette seconde leçon des airs terre-à-terre. L'élève vient de lire qu'aux trois conditions préliminaires & communes à chaque leçon du travail, d'être dans la main, sur les hanches, & ployé sur le dedans, le cheval doit ajouter, à celle que nous traitons, d'avoir l'épaule du dedans absolument dehors de la piste, d'où l'épaule du dehors est un peu moins sortie, & où les deux hanches restent. En conséquence, lorsqu'on veut dessiner un cheval à l'air de l'épaule en dedans, il faut que la pression de la rêne du dehors, unie à l'écart de la rêne du dedans, dont la tension primitive a déjà ployé le cheval, chasse de la piste les deux épaules balancées ensemble du dehors sur le dedans. D'après ce plan préparatoire, on oblige le cheval à l'exécution du même air, premièrement avec la pression de la rêne du dedans, afin d'obtenir le chevaler de la jambe de devant du dedans, & successivement le port transversal de la jambe de derrière du dehors; secondement, avec l'écart de la rêne du dehors, à l'aide duquel le cheval avance sa jambe de devant du dehors, dégagée de dessous celle du dedans, & qui lui permet l'enlever oblique de la jambe de derrière du dedans.

Je vais observer, dans la leçon de l'épaule en dedans, l'ordre établi dans les sections de la leçon du pas d'école. Ainsi notre élève va commencer par mener les rênes séparées: on les lui fera réunir ensuite dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans; enfin il travaillera le cheval à l'épaule en dedans de la seule main gauche.

Je ne m'exposerai pas davantage au reproche qui pourroit être fondé dans ce moment, de trop rebattre les mêmes principes. Aussi, sans répéter à mes lecteurs les quantités choisies pour remplacer la masse du cheval, dans son entier & dans ses divisions, sans leur rappeler, ni les huit positions des rênes, ni les huit temps de main qui les produisent: sans leur redire combien la correspondance intime entre les pressions des jambes toujours égales du cavalier, & les opérations émanées de sa main est essentielle, afin de fournir une cause aux divers effets qu'on attend de l'action du cheval; finalement, sans leur représenter l'opposition naturellement transversale qu'on aperçoit perpétuellement entre les épaules & les hanches du cheval d'une part; de l'autre, entre les jambes de devant & celles de derrière, je suis mon élève

dans la carrière où je vais l'aider à mettre son cheval à l'épaule en dedans, les rênes séparées.

Première façon de mener le cheval à l'épaule en dedans, les rênes séparées.

On commence la leçon de l'épaule en dedans, ainsi que toutes celles qui composent le travail, en suivant, de gauche à droite, quelques longueurs de manège, le cheval droit de tête, d'épaules, de corps & de hanches: intervalle qu'on emploie à rassembler le cheval jusqu'à ce que, dans la main & assis, il soit encore régulièrement ployé sur le dedans, & dont nous allons profiter pour faire la remarque suivante. Nul doute qu'on ne puisse disposer le cheval à l'exécution de l'épaule en dedans, sur telle surface où on se trouve, puisque la préparation de cet air consiste uniquement dans la pression de la rêne du dehors, & l'écart de la rêne du dedans. Mais si notre élève observe que ces deux temps de rênes sont absolument ceux qui déterminent l'avant-main du cheval à sortir des coins, pourquoi n'attendrait-il pas que le passage d'un angle lui facilitât, & au cheval, le placement préalable des épaules sur le dedans? Lors donc que, conséquemment à la pression de la rêne du dehors, la jambe 2, sortie d'un coin ouvert à gauche, fait place à la jambe 3, & qu'on sent le cheval au moment de retirer la jambe 1, on lui marque très-sensiblement l'écart de la rêne du dedans, au moyen d'un mouvement circulaire de la main droite, qu'on éloigne assez de l'épaule du cheval pour qu'elle arrive au niveau de la cuisse du cavalier. Cette position de la rêne du dedans augmente le pli, qui s'étend alors jusqu'aux premiers côtés du cheval, & nécessite évidemment la jambe 1 à quitter la piste. Dans la crainte que l'extension un peu forcée de cette jambe de devant du dedans ne dérange l'aplomb du cheval, on a soin de réitérer la pression de la rêne du dehors, afin de chasser, presqu'ensemble, les deux épaules sur le dedans; en sorte que le cheval, qui détache pour la seconde fois la jambe 2 à la suite de la jambe 4, l'amène sur la crête de la piste à côté de la jambe 1, & finit la préparation de l'épaule en dedans par le port transversal de la jambe 3, qui s'avance auprès de la jambe 4 restée dans la piste. L'avant-main n'en est pas plutôt dehors, que la pression de la rêne du dedans, ramenée par un second mouvement circulaire de dessus la cuisse du cavalier à l'épaule droite du cheval, commande à la jambe 1 de chevaler la jambe 2. Voilà l'instant où on doit faire agir l'écart secondaire de la rêne du dehors, dont l'effet est de contenir la jambe 4 dans le milieu de la piste. Le cheval solidement appuyé sur les jambes 1 & 4, on efface promptement l'écart de la rêne du dehors, qu'on remplace aussitôt avec la pression renouvelée de la même rêne, en faisant reparaitre le premier écart circulaire de la rêne du dedans. A cette nouvelle combinaison des deux rênes, succède le jeu transversal des jambes 2 &

3. La première, maintenue sur le dedans par la pression de la rêne gauche, reprend indispensablement son poste sur la crête de la piste: la seconde file droit dessous l'arrière-main, ainsi qu'a fait précédemment la jambe 4 soumise à l'écart de la rêne du dehors, & conforme dans toutes les règles le premier pas de l'épaule en dedans, puisqu'on retrouve les épaules en dehors de la piste, au milieu de laquelle les hanches sont restées, & que, par la combinaison même des quatre jambes, le cheval ne peut se mettre en marche qu'avec celle de devant du dedans.

Il est bien pardonnable à ceux qui n'ont d'autre guide dans la carrière de l'équitation que la foiblesse des éléments, d'imaginer que l'exécution, très-pénible suivant eux, des allures artificielles, dépend d'une multitude effrayante de temps de main & de jambes. Mais notre élève, assuré par pratique & par théorie, de la simplicité des moyens qui combinent un cheval au pas d'école; sur-tout récemment convaincu de l'efficacité de ces mêmes procédés, quelque peu compliqués qu'ils sont, pour exiger l'épaule en dedans, pourroit-il espérer la même indulgence? Non sans doute. Cependant, afin d'ôter jusqu'à l'ombre d'une incertitude, nous ajouterons ici la démonstration calculée de cette seconde leçon du travail à l'expérience qu'on vient d'en faire.

En reprenant la position relative à l'épaule en dedans, & saisissant le cheval à la sortie d'un coin, nous trouvons que, si le bipède de devant abandonne la piste où reste le bipède de derrière, & si le pli gagne les premières côtes, c'est que l'écart circulaire de la rêne du dedans, accompagné par la pression de la rêne du dehors, entraîne les épaules au moment précis où le cheval tient la jambe 1 en l'air. Alors les 12 de la colonne de devant, autant attirés à droite que poussés à gauche, obligent le cheval, menacé de perdre l'équilibre de cette première division, pris sur la jambe 2, d'éloigner la jambe 1, afin de la mettre dessous le centre de l'avant-main, dont le volume penche du dehors sur le dedans. La répartition inégale des 12 de la colonne de devant quadre bien avec l'exécution projetée de l'épaule en dedans, puisqu'il faut que les jambes 1 & 2 travaillent en dehors de la piste; mais, à moins que d'invoquer l'art pour entretenir la marche parallèle des hanches, nonobstant le plan diagonal des épaules, le calcul inverse des 12 de la colonne de derrière, qui suit naturellement, anéantiroit, à coup sûr, la tournure préparatoire au même air. L'élève aperçoit actuellement la nécessité d'étendre le premier écart circulaire de la rêne du dedans, jusqu'à ce qu'elle arrive au niveau de la cuisse du cavalier. Par son moyen, on évite d'abord l'opposition directe de la rêne du dedans avec la hanche droite du cheval, dont l'avant-main, apporté seul en dedans, présente un arc bandé sur le dehors, en sorte que l'action de cette rêne droite ne parvient à l'arrière-main que de con-

cert avec la rêne gauche. Par son moyen encore la même rêne droite, qui représente la corde de notre arc fictif, tendue sur les premières côtes, excite le cheval à rentrer cette partie de son corps : conséquemment l'invite à rétablir, de lui-même, l'égalité détruite dans la distribution des masses de la colonne de devant, sans toucher cependant à la position primitive des jambes 1 & 2 placées sur le dedans. Par son moyen enfin, les valeurs distinctes de chaque rêne, qui viennent de chasser séparément les deux épaules hors de la piste, se réunissent pour former une seule puissance capable au contraire d'empêcher les hanches d'en sortir.

Après avoir démontré comment les rênes peuvent faire prendre au cheval la tournure préliminaire à l'épaule en dedans, je vais décomposer leur produit pendant la marche du même air. Le premier pas de l'épaule en dedans s'entame en vertu de la pression de la rêne du dedans, rapportée circulairement de la cuisse du cavalier à l'épaule du cheval : pression qui pousse la jambe 1 par-dessus la jambe 2. Rien de plus conséquent que le chevaler de la jambe 1, puisque ce temps de la jambe de devant du dedans suit les 12 de la colonne de devant, balancés de droite à gauche. Mais, où je regarde comme très essentiel de venir au secours de mon élève, c'est afin de lui faire observer, qu'aussitôt le passage de la jambe 1, la corde de l'arc, autrement la rêne du dedans, se trouve directement tendue sur la hanche droite du cheval. Le rentrer des premières côtes donne une preuve trop récente de la puissance directe d'une rêne, pour ne pas sentir la nécessité de contrebalancer promptement l'opposition actuelle de celle du dedans. Cette remarque amène l'explication de l'écart intermédiaire de la rêne du dehors, qui a la propriété de conserver la figure demi-circulaire de l'avant-main, en obligeant les jambes 3 & 4 à continuer leur marche parallèle. En effet, on enjoint expressément d'écarter la rêne gauche presque en même temps qu'on pousse avec la rêne droite, afin que la rêne du dehors, éloignée à son tour de l'épaule du cheval, prenne un appui relatif sur les parties qu'elle gouverne, & amortisse ainsi la puissance trop active de la rêne du dedans sur la hanche droite. Conformément à cette dernière combinaison des rênes, le cheval, qui a la jambe 1 par-dessus la jambe 2, cédant en outre à la pression des jambes égales de son cavalier, ramène au centre l'ondulation de la colonne de derrière, dont les 12, balancés de gauche à droite, appesantissent la jambe 3, de manière à permettre le port transversal de la jambe 4. Puisque les jambes 2 & 3 ne terminent régulièrement l'exécution de l'épaule en dedans, qu'alors que le cavalier fait leur faire reprendre, à l'une sur la crête de la piste, à l'autre dans la piste même, la place qu'elles occupoient pendant la préparation, on ne doit pas attendre ici la répétition servile des détails qu'on a déjà lus. J'ajouterai seulement, comme une preuve

de mes calculs, que si la position du cheval à l'épaule en dedans émane des causes qui donnent la sortie des coins avec l'avant-main, (pression de la rêne du dehors, écart de la rêne du dedans), la marche de cet air doit être, & est effectivement le fruit des combinaisons analogues à l'entrée dans les coins, avec la même division du cheval. (Pression de la rêne du dedans, écart de la rêne du dehors). Les lecteurs qui se feront imposé la loi de me suivre page à page, auront à l'addition de ces diverses combinaisons, premièrement, l'impossibilité d'entretenir la figure de l'épaule en dedans, sans faire passer le cheval de la préparation à l'action, & successivement de l'action à la préparation, secondement, que les parties les plus sensibles du cheval, conséquemment les plus intéressantes à ménager pour le cavalier, qui sont les barres, se trouvent aussi les moins affectées, n'obstant la marche différente des deux bipèdes, puisqu'une fois le pli donné, le plus grand effet des rênes a lieu, tantôt sur l'avant-main qu'elles poussent, tantôt sur le corps qu'elles maintiennent. Examinons à présent, dans la prise des coins, comment elles peuvent influer sur l'arrière-main.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Les écuyers rédacteurs du travail ont établi pour principe général, que le passage des angles ne doit point détruire la figure caractéristique des airs de manège. De-là cette règle universellement adoptée de prendre les coins seulement avec les jambes que le cheval laisse dans la piste. Il faut donc, à l'épaule en dedans, trouver les moyens de mener dans chaque angle les deux seules jambes de derrière du cheval, avec autant d'exactitude qu'on y a conduit les deux bipèdes pendant la leçon du pas d'école. Avant que notre élève entreprenne de faire entrer exclusivement les hanches dans le premier coin qui se présente à gauche, & de les en faire sortir, il est à propos de lui rappeler l'opposition oblique toujours existante entre les deux extrémités du cheval, afin qu'il sente la nécessité de contenir l'avant-main sur le dedans, lorsqu'il veut, comme dans l'occurrence actuelle, que l'arrière-main travaille sur le dehors. Comment, en effet, se flatter de réussir, si la jambe de devant du dedans, fixée à terre, ne sert pas de pivot aux trois autres, & pendant l'entrée des hanches, & pendant leur sortie? En conséquence, les épaules du cheval sont à peine en face de l'angle ouvert à gauche, qu'on fait l'instant où la pression de la rêne du dedans excite la jambe 1 à chevaler la jambe 2, pour employer, cette fois, la pression de la rêne du dehors, au lieu de l'écart de la même rêne, précédemment ordonné. La nouvelle opération de la rêne gauche, que doit encore suivre l'écart circulaire de la rêne droite, satisfait à tout ce qu'on peut désirer, bien entendu lorsqu'on a soin de soutenir modérément les deux rênes dans la valeur qu'elles viennent de recevoir. Car, alors, non-seulement les 12 de la colonne de

devant, balancés de gauche à droite, en chargeant la jambe 1 de tout le volume de l'avant-main, s'opposent au déplacement de cette jambe de devant du dedans, mais il en résulte naturellement un commencement d'impulsion de droite à gauche, pour les 12 de la colonne de derrière, qui détermine l'éloignement transversal de la jambe 4 que le cheval avance près du coin. Aussi-tôt le placement à terre des jambes 1 & 4, le cheval, que la pression des jambes égales de son cavalier invite de traverser la même direction des rênes, &, cependant, retenu par la tension motivée de ces barrières fictives tracées du dehors sur le dedans, enlève la jambe 2, légère des 6 qui lui sont affectés, & lui fait chevaler à son tour la jambe 1. Quant à la jambe 3, également débarrassée des 6 qu'elle a coutume de supporter, obligée d'ailleurs de céder à la puissance directe de la rêne du dedans, elle va jusqu'au fond de l'angle où le cheval la pose au dessus de la jambe 4. L'arrière-main entrée seule dans le coin à gauche avec la jambe 3, travaillons à l'en faire sortir avec la jambe 4. Or, la même combinaison des rênes, c'est-à-dire, la rêne du dehors tendue de nouveau sur l'épaule gauche du cheval, & la rêne du dedans maintenue directe à la cuisse du cavalier, ne laissent les 24 de la masse sur les jambes 2 & 3, dernières mises en action, que le temps qu'il faut à la jambe 1 pour qu'elle pivote sur le talon, & à la jambe 4 pour qu'elle forme le pas qui l'amène dans la nouvelle piste par-dessus la jambe 3. Ces deux jambes transversales posées, l'une presque à la même place qu'elle a quittée, l'autre mise dehors du coin, le cheval ne peut obéir à la puissance relative des rênes & des jambes égales de son cavalier, qu'en détachant d'abord la jambe 2, qu'il avance une seconde fois au-dessus de la jambe 1 : ensuite il entre tout à fait dans la nouvelle piste, après avoir retiré la jambe 3 de dessous la jambe 4. Enfin, au moyen du second mouvement circulaire de la rêne du dedans, la jambe 1 renouvelle le pas de l'épaule en dedans, où la jambe 4 lui succède comme auparavant. Je prie mon lecteur d'observer, en premier lieu, dans le chevaler oblique des jambes 2, 3 & 4, que, si la jambe de devant du dehors passe strictement au-dessus de celle du dedans, tandis que les deux jambes de derrière embrassent alternativement autant de terrain que leur extension le permet, savoir la jambe 3, afin d'aller réellement prendre possession du coin ouvert à gauche, & la jambe 4, afin d'en sortir, c'est qu'en raison de leur retenue, les rênes ont une action plus absolue sur les hanches que sur les épaules. Secondement, qu'à tel air que ce soit, les rênes sont combinées de manière que celle qui travaille, ou comme préparatoire, ou comme obligatoire, ou simplement comme conservatoire, agit toujours, par pression, sur des parties que le cheval bombe ; témoin le passage du coin à gauche, d'où l'élève sort, & dont la préparation n'est pas plutôt en-

tamée par la pression de la rêne du dedans, que ce sont les pressions répétées de la rêne du dehors qui font pivoter les épaules, pendant que l'écart de la rêne du dedans pousse les hanches. Or, dans la circonstance présente, vu la tournure demi-circulaire qu'exige la figure de l'épaule en dedans, l'écart de la rêne du dedans équivaut bien certainement, pour l'arrière-main, à la pression de la rêne du dehors, pour l'avant-main.

Premier Changement de main de gauche à droite.

Les deux changements de main, qui divisent la leçon de l'épaule en dedans, sont de la plus facile exécution, puisque, d'après la position du cheval, les épaules, déjà forties de la piste, se présentent d'elles-mêmes à chaque diagonale. Ainsi, le projet formé de changer de main pour la première fois, évolution qui se trace de gauche à droite, on n'a d'autre soin que d'attendre le moment où le cheval, appuyé sur les jambes 1 & 4, répond, & à la pression de la rêne du dehors, & au renouvellement de l'écart circulaire de la rêne du dedans : (l'élève n'a point oublié que cette seconde combinaison des rênes a pour but la consommation de chaque pas de l'épaule en dedans, & qu'à la main où nous sommes, ce sont les jambes 2 & 3 qui les terminent) ; alors on marque un demi-arrêt. L'égalité qui succède dans la tension mutuelle des rênes, entraîne l'exacte répartition des 24 de la masse, en sorte que la pression des jambes égales du cavalier, suite ordinaire du soutien modéré de ses deux mains, oblige le cheval de passer sur la diagonale du premier changement de main de gauche à droite, qu'il traverse droit d'épaules, de corps, de hanches, mais, conformément aux loix du travail, avec le pli sur le dedans. L'évolution du premier changement de main, s'ouvrant à la leçon de l'épaule en dedans absolument comme à celle du pas d'école, doit aussi se fermer de la même manière. En conséquence, je laisse mon élève opérer seul, jusqu'à ce que le cheval, ployé sur le nouveau dedans, annonce qu'il est en état de recevoir telle impression qu'on voudra lui communiquer. Quoiqu'il faille, à la rigueur, qu'aussi-tôt la fermeture du changement de main, le cheval reparoisse l'épaule en dedans, cependant je conseillerai toujours aux élèves d'attendre la sortie du coin où la diagonale aboutit, afin d'avoir, aux deux mains, la certitude acquise d'entamer avec précision les temps d'une leçon intéressante à tous égards. Les choses remises dans leur ordre, c'est-à-dire, notre élève exigeant actuellement les pas de l'épaule en dedans, au moyen des pressions de la rêne gauche, & le cheval marchant à cet air avec le chevaler de la jambe 2, le jeu successif de la jambe 3, l'écart de la jambe 1, suivi du port transversal de la jambe 4, on doit se préparer au passage exclusif de l'arrière-main dans le premier coin qu'on va trouver à droite.

Prendre un coin qui se présente à droite, & second changement de main de droite à gauche.

La prise des angles ouverts à droite, ainsi que le second changement de main de droite à gauche, ne pouvant émaner que des causes qui produisent les mêmes évolutions à gauche, & de gauche à droite, je renvoie mes lecteurs aux deux sections précédentes, tant pour la méthode à suivre, que pour la décomposition des rênes, & l'analyse de leurs effets.

L'arrêt.

Comme on ne peut déterminer aisément un cheval aux leçons du travail, qu'après l'avoir préparé sur le droit, de même il ne faut penser à marquer l'arrêt de tel air que ce soit, qu'après avoir remis le cheval dans sa première direction. Or, conformément à la tournure demi-circulaire de l'épaule en dedans, les deux conditions préliminaires de l'arrêt doivent être la rentrée de l'avant-main, & la destruction du pli. Ainsi l'élève indique qu'il va finir la reprise, lorsqu'avec la pression réitérée de la rêne du dedans, & l'écart secondaire de la rêne du dehors, il repousse les épaules du cheval devant les hanches. Il replace ensuite ses deux mains à la même hauteur, afin d'anéantir le pli. Bref, pour s'assurer que la répartition des 12 de chaque colonne des vertèbres est exactement faite sur les quatre jambes du cheval, il le mène encore quelques pas absolument droit, & finalement il lui demande l'arrêt de la manière dont on a coutume de clore toutes les leçons, tant des allures que des airs.

Position du cavalier pendant la leçon de l'épaule en dedans.

Sans avoir fait une étude bien particulière des loix du mouvement, on fait cependant que l'aplomb de tout corps mobile est le résultat du rapport proportionnel entre l'élan du centre & le jet de la base. Je ne présume pas qu'il faille une connoissance plus étendue, pour appercevoir qu'un corps supporté, qui n'a conséquemment d'autre appui que la base du corps qui le supporte, doit, par cette raison même combiner son centre de façon qu'il suive constamment la direction de celui sur lequel il se trouve perpendiculairement assis. Outre les preuves écrites dans les précédentes leçons, celle de l'épaule en dedans, où le cheval se meut inversement du dedans sur le dehors, en fournit une irrésistible. En effet, comment les élèves auroient-ils la possibilité de conserver la perpendiculaire du haut de leur corps, & sur-tout d'entretenir l'action du cheval avec les pressions de leurs jambes toujours égales, s'ils n'avoient pas l'attention de s'étendre un peu sur le dehors? Qu'on supprime cette précaution, aussitôt à chaque pas du cheval, dont l'avant-main sorti de la piste retourne sur le dehors, l'assiette du milieu du corps reste inévitable-

ment sur le dedans. Quelle peut être alors la ressource du cavalier chancelant? Celle de se raccrocher au centre du cheval qui lui échappe, & si les efforts qu'il fait, en militant avec sa jambe du dehors, ne parviennent pas à détruire entièrement l'aplomb du cheval, toujours est-il qu'ils gênent évidemment le jeu des jambes du dedans, chargées à contre-sens d'un poids qui devrait porter sur les jambes du dehors, puisque le cheval destine actuellement ces dernières à lui servir de points d'appui. Travaillez vos chevaux avec des rênes poussantes, afin d'alléger spécialement les jambes que vous desirez mettre en action: pesez en même temps que vos chevaux sur les jambes que vous leur indiquez pour support: voilà les deux principes fondamentaux de l'équitation, & les seuls moyens d'obtenir des évolutions, dont le brillant annonce la solidité; car jamais on n'exécute agréablement que ce qu'on entreprend sûrement.

Seconde façon de mener le cheval à l'épaule en dedans, les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans.

Si j'ai conseillé d'attendre, pour mener de cette façon au pas d'école, qu'on fût réellement confirmé dans la première, à plus forte raison renouvelle-rais-je le même conseil à la leçon de l'épaule en dedans, où les temps de main, sans être plus nombreux, sont plus compliqués. Je suppose donc mon élève en état d'échanger la valeur des moyens que cette seconde méthode raccourcit, contre la presse & le fini de leur exécution. Alors je le vois revenir les rênes réunies dans la main du dehors, & n'employer la main droite, actuelle du dedans, qu'à seconder le travail du petit doigt de la main gauche, soit afin de rassembler le cheval, soit afin de le ployer. Ce n'est qu'après avoir pleinement satisfait aux quatre conditions préparatoires à l'air qu'il médite, qui sont, mettre le cheval dans la main, l'asseoir sur les hanches, lui donner le pli sur le dedans, patienter jusqu'à la sortie d'un coin, qu'il détermine l'avant-main à quitter la piste, au moyen de l'écart circulaire de la rêne du dedans, que la main droite éloigne de l'épaule du cheval, pendant que le petit doigt gauche articule les pressions motivées de la rêne du dehors. Le bipède de devant placé sur le dedans, on n'a pas un moment à perdre pour entamer la marche avec le cheval de la jambe 1 & le port transversal de la jambe 4; l'une en raison du rapprochement circulaire de la rêne du dedans toujours au pouvoir de la main droite; l'autre en vertu de l'écart de la rêne du dehors vibrée dessous le petit doigt de la main gauche. On fait suivre l'ealer oblique des jambes 2 & 3 par le renouvellement des procédés qui tracent l'esquisse de l'épaule en dedans: pression de la rêne du dehors, écart de la rêne du dedans.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Quelque obéissant que soit un cheval, il est encore

encore à propos de renouveler son attention avant que de lui demander une évolution nouvelle. Ainsi, lorsque le temps approche de prendre le premier coin qui se présente à gauche, on doit marquer un demi-arrêt, afin de répartir ensuite, d'une manière certaine, les 24 de la masse sur les jambes 1 & 4, en ramenant la rêne du dehors près de l'épaule gauche du cheval, & laissant la rêne du dedans à la distance du premier écart circulaire de la main droite. Le résultat de cette double combinaison des rênes produit, comme aux deux mains séparées, le fixer de la jambe 1, l'écart de la jambe 4, le demi-chevalier de la jambe 2, & l'entrée dans le coin avec la jambe 3. La même position des mains, aidée toutefois par la pression des jambes égales du cavalier, donne en second lieu, le pivotement de la jambe 1, la sortie du coin avec la jambe 4, la répétition du demi-chevalier de la jambe 2; & l'enlever transversal de la jambe 3. Aussitôt le passage exclusif de l'arrière-main, ce sont les temps de rênes ci-devant enseignés qui remettent l'avant-main en marche par le port de la jambe 1.

Premier changement de main de gauche à droite.

Depuis que nous travaillons l'épaule en dedans, on a dû remarquer que les diverses évolutions de la prise des coins & des changements de main n'avoient aucunes difficultés, à cette leçon, pour quiconque saisissoit adroitement le repos à terre des jambes de devant du dedans & de derrière du dehors. On vient d'éprouver que ce temps est notamment le seul favorable aux changements de main, puisqu'un demi-arrêt des deux rênes séparées, en fixant le bipède de devant placé sur le dedans, suspend la marche des épaules du cheval positivement en face de la diagonale que la pression des jambes égales du cavalier lui fait ensuite traverser. L'élève obtiendra la même réussite, les rênes réunies dans la main du dehors, s'il attend patiemment, pour demander le premier changement de gauche à droite, que la seconde combinaison des rênes, c'est-à-dire, la pression de la rêne gauche & l'écart de la rêne droite, commande l'enlever transversal des jambes 2 & 3. Alors le demi-arrêt charge également les quatre jambes, en sorte que, d'après le calcul alternatif des deux bipèdes, & d'ailleurs en raison du pli conservé sur le dedans, le cheval entame indispensablement la diagonale par les jambes 1 & 4. Aussitôt que les épaules du cheval sont entrées dans la nouvelle piste, on exécute la transposition des rênes, que la main droite reçoit de la gauche, comme la première leçon l'enseigne. L'élève n'ignore, ni les circonstances qui caractérisent la fermeture des changements de main, ni les procédés qui leur sont particulièrement analogues : il fait encore combien il est intéressant, malgré l'usage contraire, d'attendre la sortie du coin où on touche, avant que de reprendre; & la tournure, & la marche de l'épaule en

Equitation, Escrime & Danse.

dedans. En un mot il se rappelle que la combinaison de cet air suit actuellement le jeu de l'index de la main droite, qui gouverne la rêne du dehors, & sort de dessous la main gauche, qui dispose de la rêne du dedans; en conséquence, je le laisse aller seul trouver le premier coin qui se présente à droite.

Prendre un coin qui se présente à droite, & second changement de main de droite à gauche.

Après avoir conduit, pour ainsi dire, les mains de mon élève, lorsqu'il tenoit les rênes séparées; après l'avoir suivi pas à pas jusqu'au premier changement de main, dans la seconde façon de mener à l'épaule en dedans, j'ai la présomption de croire mes conseils superflus, tant pour le passage des coins ouverts à droite, que pour revenir de droite à gauche, à travers la diagonale du second changement de main.

L'Arrêt.

La section particulière à l'arrêt ne peut pas avoir plus d'étendue, puisque, de telle manière qu'on mène, les préparatifs doivent être les mêmes. En effet, que les rênes soient dirigées du dedans sur le dehors, par une ou par deux mains, leurs puissances obligent toujours le cheval de rentrer son avant-main dans la piste. C'est ensuite à l'abandon total de la rêne droite qu'on doit le déploiement du cheval, conséquemment la répartition égale des masses : répartition qui s'opère, & dont on s'assure pendant les derniers pas qu'on lui permet de former sur le droit, avant que de le fixer en place.

Troisième façon de mener un cheval à l'épaule en dedans, de la seule main gauche.

Le système de l'équitation, démontré par le calcul des rênes, a pour principe général les pressions motivées des jambes égales du cavalier, en ce qu'elles excitent l'action du cheval, & pour causes particulières les positions variées des mains, qui ne conduisent qu'autant qu'elles ont l'art de modifier à propos cette même action. Il est donc évident que la conduite du cheval augmente en difficultés, à mesure qu'on resserre dans une seule main les agents de sa direction. Or, pour aider l'élève à réparer cette disette de moyens par la précision de ceux qui lui restent, je vais tracer ici l'échelle graduée des différents effets de chaque rêne, ainsi que des temps de main qui les occasionnent. En se représentant les quatre divisions mobiles du cheval, qui sont la tête, l'épaule, le corps, la hanche, on se rappellera qu'une rêne tendue sur elle-même amène la tête : que la même rêne pressée contre l'épaule chasse cette seconde division; que le corps s'échit sous une rêne écartée : enfin qu'une rêne, qui passe de l'écart au soutien, repousse la hanche. Conséquemment on fait, d'après expérience faite dans la leçon du pas d'école, que le pli à droite suit l'arrondissement de la main, parce que ce temps produit la tension de la rêne droite, comme le pli à

gauche émane du cambrer de la main qui tend la rêne gauche. On fait encore que les épaules cèdent à l'approche de la main arrondie ou cambrée, parce que la pression succède alors à la tension. On fait aussi que le corps creuse, lorsque la main écarte une rêne déjà tendue par l'arrondissement ou le cambrer. Finalement on fait que la même rêne, d'abord tendue, quelle qu'en soit la cause, puis écartée, qui devient ensuite soutenue, détruit, à la volonté du cavalier, les points d'appui des hanches du cheval. D'où il résulte que, si l'arrondissement communique à la main le pouvoir qu'elle exerce sur toutes les parties droites du cheval, c'est la cambrure qui lui donne prise sur les parties gauches. Appliquons ces principes à la leçon de l'épaule en dedans, & que la seule main gauche dirige les huit effets des rênes, dont nous connoissons la valeur, avec tant de justesse, que le cheval imagine encore être soumis aux impulsions plus énergiques des deux mains séparées.

Avant que de passer dans la carrière, on a soin de vérifier si la main gauche est placée de manière que les rênes soient également tendues dessous les deux derniers doigts qui les commandent. Aussitôt cet examen, on entre le cheval assez rassemblé pour le voir successivement venir dans la main, & le sentir se mettre sur les hanches. On remplit ensuite la dernière condition du travail, en ployant le cheval avec l'arrondissement de la main. Il y auroit un peu de présomption à négliger l'avantage qu'on retire de l'évolution du coin. Mais, lorsque les hanches ont remplacé les épaules dans l'un des angles ouverts à gauche, c'est alors qu'il faut porter la main arrondie sur le dedans, afin d'obtenir les 2 temps du premier écart circulaire de la rêne droite, & de la pression de la rêne gauche, qui procurent la sortie des épaules, que le cheval chasse presque ensemble dehors de la piste. Le bipède de devant une fois placé sur le dedans, on reporte sur le dehors la main toujours arrondie, & modérément soutenue vers le corps. Cette double précaution, en donnant le second mouvement circulaire, assure la pression de la rêne droite ramenée sur l'épaule du dedans, & produit en même temps l'écart secondaire de la rêne gauche, d'où provient le chevaler de la jambe 1, & le port transversal de la jambe 4. Après avoir fait exécuter au cheval la moitié du premier pas de l'épaule en dedans, rien de plus aisé que de le lui faire achever, puisque les temps de main essentiels à la consommation de ce premier pas sont absolument les mêmes que ceux qui le préparent à l'entamer. Ainsi la main arrondie reportée sur le dedans suffit, & pour demander le jeu successif des jambes transversales 2 & 3, & pour disposer le cheval à réitérer l'enlever oblique de celles 1 & 4.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Les épaules du cheval sont-elles en face du premier coin qu'on rencontre à gauche, le cavalier

fixe sa main arrondie, dans l'instant où, déjà portée sur le dedans, elle commande l'enlever des jambes 2 & 3. Dès-lors l'impulsion de la rêne gauche entretenue sur l'épaule du dehors, & l'écart de la rêne droite laissée directe à la hanche du dedans, conservent la répartition des 24 de la masse, supportés par les jambes 1 & 4. En sorte qu'avec la seule attention de toujours pousser la main arrondie sur le dedans, à mesure que le cheval pousse sa croupe sur le dehors, non-seulement on fait entrer l'arrière main dans les angles ouverts à gauche, mais encore on l'en fait sortir.

Premier Changement de main de gauche à droite.

Il n'est pas plus difficile de changer de main à cette troisième façon de travailler l'épaule en dedans qu'aux deux précédentes. Lorsqu'on desire entamer le premier changement de gauche à droite, on doit également attendre que le cheval apporte à terre les jambes 2 & 3, qui conformément chaque pas de cet air. Alors, vu la situation avantageuse des deux épaules tournées vers la diagonale, si le demi-arrêt suit à point nommé la position que vient de prendre le cheval, on l'oblige de traverser la carrière droit d'épaules, de corps & de hanches, mais on a grand soin de l'entretenir ployé sur le dedans, en laissant subsister l'arrondissement de la main, jusqu'à ce que les épaules soient entrées dans la piste qu'on va chercher. Quant à la clôture des changements de main, l'élève fait quelques évolutions ouvertes sur le droit, doivent se fermer de même. En conséquence, il descend la main arrondie pour la remonter cambrée. Comme on a vu, qu'ayant de reprendre la combinaison de l'épaule en dedans, il est prudent de faire passer le cheval, ployé à gauche, dans un angle à droite, on se conforme aux règles écrites dans la leçon du pas d'école pour la prise des coins à droite. Aussitôt la sortie du coin, il faut que la main cambrée travaille à placer les épaules du cheval sur le nouveau dedans, afin de lui faire ensuite renouveler de gauche à droite, les pas caractéristiques de l'épaule en dedans, par un calcul des rênes, égal à celui qui les lui faisoit exécuter de droite à gauche, & avec autant de précision qu'il les figuroit dessous la main arrondie.

Prendre un coin qui se présente à droite, & second changement de main de droite à gauche.

Le passage exclusif de l'arrière-main dans les angles actuellement ouverts à droite, ainsi que l'évolution du second changement de main de droite à gauche, s'opèrent avec la main cambrée, d'après les mêmes procédés qui sont précédemment réussis la main arrondie.

L'Arrêt.

Il faudroit un entier oubli des deux conditions préliminaires à l'arrêt qui doit clore la leçon de l'épaule en dedans, pour en interrompre brusque-

ment la marche. Mais les épaules du cheval rentrées dans la piste où les hanches travaillent encore ; mais, le pli totalement effacé, la main redressée peut alors valablement marquer un arrêt, que le cheval remis d'aplomb sur ses quatre bases, peut former en toute assurance.

De la Hanche, ou des deux Bouts en dedans.

Lorsqu'on débute dans la carrière du travail par le pas d'école, rien n'annonce qu'il existe un air de manège où le cheval soit obligé de marcher autrement que sur le droit. Mais, au sortir de l'épaule en dedans, comment pourroit-on trouver injuste celui qui douteroit de la solidité d'une méthode, dont les principes propres à diriger l'avant-main du cheval, seroient insuffisants pour maîtriser son arrière-main ? Le troisième air terre-à-terre, que j'intitule la hanche en dedans, quoiqu'il soit plus connu sous le titre des deux bouts en dedans, dissipe tous les soupçons, nés & à naître. En effet, cette leçon, la plus épineuse de celles qui composent le travail, applanit les difficultés éparées dans l'exécution des airs de la première classe, & facilite singulièrement l'intelligence de ceux compris dans les deux dernières.

Ce que c'est que la Hanche, ou les deux Bouts en dedans.

Le dessin de la hanche, autrement des deux bouts en dedans, présente le cheval avec la tête & la croupe en dehors de la piste, ce qui donne à la totalité de son corps la figure d'un demi-cercle ouvert sur le dedans. La marche particulière au même air, veut que les deux jambes de devant jouent parallèlement dans le milieu de la piste ; que la jambe de derrière du dedans chemine plus sur ce côté que celle de derrière du dehors, dont les pas doivent seulement s'imprimer sur la crête de la piste. La conformité qu'on est à portée de remarquer, d'une part entre la préparation de l'arrière-main, l'action du bipède de derrière d'un cheval réparti la hanche en dedans ; de l'autre part entre les mêmes conditions analogues, soit à la position de l'avant-main, soit au marcher du bipède de devant d'un cheval combiné l'épaule en dedans, ne peut échapper aux élèves qui passent de la seconde à la troisième leçon du travail. La ressemblance est si frappante que, sans le pli qui justifie le nom des deux bouts en dedans, on ne pourroit pas appeler cette dernière combinaison autrement que la hanche en dedans. Comme notre élève a la mémoire toute récente des points d'appui créateurs de l'épaule en dedans, & qu'il peut en appliquer la répartition, quoiqu'inverse, à la formation des pas de la hanche en dedans, je vais tout de suite donner la manière de mettre un cheval à ce troisième air terre à terre.

Comment on met un Cheval la hanche, ou les deux bouts en dedans.

Si la section précédente nous montre un rapport

extérieur entre l'avant-main du cheval mis à l'épaule en dedans, & l'arrière-main du cheval qui travaille la hanche en dedans, elle nous avertit, en même temps, que ce produit apparent émane, pour l'une de ces circonstances, du contraste intérieur de la répartition des masses faites pour l'autre : contraste que la marche comparée de ces deux airs met dans le plus grand jour. En effet, le bipède de derrière ne peut actuellement suivre la route que le bipède de devant lui frayoit auparavant en dehors de la piste, qu'autant que la jambe de derrière du dehors chevaie celle du dedans, comme faisoit, à l'air d'où l'on sort, la jambe de devant du dedans, en s'avancant par-dessus celle du dehors. Ainsi, puisque, par essence, l'air qu'on entame est absolument l'inverse de l'air qu'on quitte, il faut donc employer des temps de main opposés, ou étrangers à l'épaule en dedans, chaque fois qu'on veut avoir la hanche en dedans. Or, quels ont été les temps conseillés pour la seconde leçon ? On se rappelle que les pressions récidivées de la rêne du dehors, & l'écart de la rêne du dedans ont donné la préparation. L'action est venue de la pression de la rêne du dedans, aidée par l'écart de la rêne du dehors. Conséquemment, les temps propres à la troisième leçon seront, quant à la préparation, la pression modérée de la rêne du dedans, suivie du soutien très marqué de la rêne du dehors, & on complètera l'action avec la pression de la rêne du dehors, calculée sur l'écart de la rêne du dedans.

Malgré la pratique réfléchie des deux premières leçons du travail, au moyen de la nouvelle combinaison de celle qu'on médite, sur-tout eu égard à la manière variée dont on opère les changements de main, je ne me dispenserai pas encore d'entrer dans le détail des trois différentes façons de mener un cheval, la hanche ou les deux bouts en dedans. Je prévien aussi qu'on va retrouver les numéros représentatifs, tant du poids total ou partiel de la masse, que des quatre jambes qui la supportent.

Première façon de mener un Cheval, la hanche ou les deux bouts en dedans, les rênes séparées.

Avant que de se livrer à l'exécution de tel air de manège que ce soit, on fait qu'il faut prendre certaines précautions, dont les unes sont communes à toutes les leçons du travail, tandis que les autres n'ont de relation qu'avec l'air qu'on exige. Témoins les deux précédentes leçons qu'on entame de même sur le droit, quoiqu'ayant ensuite une marche bien différente, afin d'être également assuré d'asseoir le cheval préalablement venu dans la main, & de le ployer sur le dedans. Ces trois conditions préparatoires, seront encore les préliminaires de la hanche, ou des deux bouts en dedans. Mais, toujours en raison d'un calcul inverse à celui de l'épaule en dedans, au lieu d'attendre la sortie d'un angle, comme je l'ai ci-devant conseillé, on profite ici de l'entrée dans le coin. Alors la pression de la rêne du dedans, ajoutée à la tension de la

même rêne, en assujettissant les 12 de l'avant-main, inclinés déjà sur la jambe 2, qui, dans la circonstance actuelle est celle de devant du dehors, indique la répartition oblique des 12 de l'arrière-main qui passent sur la jambe 3, en sorte que le soutien subséquent de la rêne du dehors fixe à terre cette jambe de derrière du dedans, pour qu'elle serve de pivot à la jambe 4 pendant qu'elle avance, de gauche à droite, sur la crête de la piste. Aussi-tôt que les deux temps de la rêne droite pressée sur l'épaule du cheval, & de la rêne gauche soutenue à la hauteur de la hanche du cavalier, ont ébranlé les jambes 1 & 4, on fait promptement succéder les deux temps opposés de la rêne gauche pressée, & de la rêne droite écartée; & le cheval, qui pose la jambe 2 dans le milieu de la piste à côté de la jambe 1, retire la jambe 3 de dessous sa voisine pour l'apporter sur le dedans, & la mettre en dehors de la piste positivement à la place qu'occupoit la jambe 1 pendant la combinaison de l'épaule en dedans. Tels sont les procédés qui dessinent un cheval, la hanche ou les deux bouts en dedans, & telle est la manière dont le cheval est obligé de marcher pour entretenir à la fois la tête & la croupe placées sur le dedans.

Autant j'ai cru devoir approfondir les deux premiers airs du travail, autant j'estime devoir abrégé l'analyse du troisième. En effet, je regarde comme très-suffisant de répéter à mes lecteurs, instruits des causes productrices de l'épaule en dedans, que nous opérons à présent par les contraires, & pour la préparation, & pour l'action de la hanche, ou des deux bouts en dedans, sans décomposer encore le jeu transversal des quatre jambes du cheval, & peser minutieusement les quantités qui les chargent alternativement au gré du cavalier. Il ne me reste donc plus, jusqu'à ce que l'élève soit auprès du premier angle qu'il va rencontrer à gauche, qu'à lui recommander de faire correspondre les pressions de ses jambes toujours égales avec le travail de ses mains, afin que la colonne de derrière maintenue dessous le centre, en facilitant l'exécution du cheval, écarte même l'idée d'une désobéissance.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

L'inversion observée entre l'épaule & la hanche en dedans auroit été gauchement apperçue, mal digérée, seroit établie sans fondement, & dénuée de preuves satisfaisantes, si toutes les évolutions de ces deux airs ne se ressentoient pas de la même opposition. L'élève vient d'éprouver, dans la précédente leçon, combien la prise des coins est épineuse, tandis que les changements de main n'offrent aucunes difficultés. Il doit donc espérer de passer actuellement les angles avec la plus grande aisance, & s'attendre, en revanche, que les deux changements de main exigeront toute son attention. Mais, malgré la facilité dont nous nous flatois,

réserçons la nôtre pour le premier coin qui se présente à gauche.

La règle, au manège, étant de permettre l'entrée dans les coins aux seules jambes qui fraient la piste, & le cheval, esquissé la hanche en dedans, ne laissant au milieu de cette piste que les deux jambes de devant, puisque celles de derrière cheminent plus ou moins sur le dedans, il en résulte qu'il doit suffire de renouveler les deux temps de main préparatoires de l'air qu'on exécute, qui sont la pression modérée de la rêne du dedans; & le soutien très-marqué de la rêne du dehors, pour que les épaules entrent seules dans le coin ouvert à gauche. D'après ces deux temps de main, dont le premier commande la répartition des masses de la colonne de devant sur la jambe 3, conséquemment engage le cheval, balancé de droite à gauche, à porter la jambe 1 jusqu'au fond du coin; pendant que le second charge obliquement la jambe 3 du volume de la colonne de derrière, ce qui détermine le placement transversal de la jambe 4 en face du point saillant de l'angle, il faut opérer la sortie du coin à gauche, encore avec les seules épaules. Or, on obtient la réussite, en employant la pression de la rêne du dehors, immédiatement suivie du soutien un peu senti de la même rêne: soutien de la rêne gauche, qu'on substitue, cette fois, à l'écart de la rêne droite, qui n'a, pour le moment, que la fonction d'entretenir le pli, dans la vue de repousser victorieusement le cheval incliné de gauche à droite. Alors la jambe 1, qui supporte à son tour la totalité des 12 de l'avant-main, souffre que la jambe 2 s'avance au-dessus d'elle, & vient se mettre la première dans la nouvelle piste qu'on va chercher à droite. Quant à la jambe 3, constamment chargée des 12 de l'arrière-main, tous ses efforts se réduisent à tourner seulement sur elle-même. Au moyen du jeu transversal des jambes 2 & 3, les épaules du cheval se trouvent dirigées à la nouvelle piste qu'il va parcourir de gauche à droite: en sorte que les deux temps, ci-devant conseillés, de la rêne du dedans modérément pressée sur l'épaule droite du cheval, & du soutien de la rêne du dehors élevée au niveau de la hanche gauche du cavalier, font reprendre la marche analogue à l'air qu'on figure. Ainsi le cheval attentif aux impulsions que son conducteur fait lui communiquer, retire d'abord la jambe 1 de dessous la jambe 2, & l'apporte à côté d'elle au milieu de la nouvelle piste qu'il entame. Vient ensuite le renouvellement du cheval oblique de la jambe 4, qui reprend son premier poste en dehors de la piste. Bref, on voit le cheval achever le pas de la hanche, ou des deux bouts, en dedans, avec l'enlever successif des jambes 2 & 3 posées, l'une dans la piste même d'où l'autre s'éloigne.

Des changements de main exécutés sur deux pistes.

Il étoit dans l'ordre que la découverte des quatre

divisions mobiles du cheval fit imaginer quatre différents airs de manège, qui missent ces portions mouvantes, pour ainsi dire, en détail dans la main du cavalier. L'élève en connoit déjà trois; le pas d'école, dont l'empire se borne au pli: l'épaule en dedans, qui maîtrise l'avant-main entier: la hanche, autrement les deux bouts en dedans, avec lesquels on gouverne despotiquement l'arrière-main. Reste à prendre connoissance d'une quatrième manière de tendre les ressorts du cheval, qui l'excite à conduire diagonalement chacun de ses bipèdes, qu'on voit alors frayer deux pistes très distinctes. Considérée seulement comme air de manège, cette dernière façon de marcher peut paroître extraordinaire; mais la bisferrerie qu'on se croit en droit de lui reprocher disparoit, aussi-tôt qu'on se rappelle qu'il est de règle stricte, en équitation, de tellement entretenir la combinaison constitutive de chaque leçon, que les évolutions qui leur sont propres, loin d'en altérer le caractère primitif, doivent toutes en émaner. Or, où seroit la possibilité de conserver au cheval la figure demi-circulaire que lui donnent, & la tête & la hanche en dedans, si les changements de main de la troisième leçon du travail avoient encore lieu sur une seule piste, comme aux précédentes? Aussi ne se permet-on jamais de diviser ce troisième air terre-à-terre autrement que par le jeu des deux bipèdes conjointement dirigés sur un plan diagonal. Lorsque j'adapte les changements de main exécutés sur deux pistes à l'air de la hanche, ou des deux bouts en dedans; je ne prétends pas en priver les autres airs de manège. Cependant j'observe que, conformément à la règle générale ci-dessus rapportée de tirer les différentes évolutions du fond même de chaque leçon, celle de l'épaule en dedans est évidemment la seule avec laquelle la marche sur deux pistes soit incompatible: incompatibilité qui met la dernière main à l'opposition intrinsèque toujours existante entre l'épaule & la hanche en dedans.

Du Changement de main exécuté sur deux pistes.

On dit qu'un cheval change de main sur 2 pistes, lorsqu'au lieu d'entrer droit d'épaules, de corps, de hanches, dans chaque ligne oblique qui divise la carrière, il s'y présente de profil, en sorte que le corps glisse sur la diagonale; que les épaules passent au-dessus, & que les hanches restent au-dessous. Il faut donc, pour avoir un changement de main sur deux pistes, exécuté selon toutes les règles de l'équitation, que le cheval, ployé sur le dedans, entame l'évolution par le chevalier de la jambe de devant du dehors, & qu'il l'achève avec une enjambée pareille & proportionnelle de celle de derrière du dehors, afin que le jeu des jambes 3 & 4 imite parfaitement l'action des jambes 1 & 2.

Comment on exécute un Changement de main sur deux pistes.

Rapprochons les deux circonstances essentielles

au changement de main exécuté sur deux pistes; & nous appercevrons que cette évolution dépend uniquement de l'adresse avec laquelle on répart les 12 de chaque colonne vertébrale sur les deux jambes du dedans, à mesure qu'on veut avoir le chevaler successif des deux jambes du dehors. Ainsi, le pli donné par la tension de la rêne du dedans, ce sera d'abord à la pression de la rêne du dehors, non-seulement qu'on sera redevable de la répartition des 12 de l'avant-main sur la jambe de devant du dedans, mais la puissance pulsative de la même rêne déterminera les 12 de l'arrière-main à charger la jambe de derrière du dehors: première opération des deux rênes, qui engage la jambe de devant du dehors à chevaler celle du dedans, & d'où résulte aussi-tôt l'écart transversal de la jambe de derrière du dedans. Ce seront ensuite, & la pression légère de la rêne du dedans, & le soutien un peu marqué de la rêne du dehors, qui, produisant la contre-position des 24 de la masse, actuellement étayés par les jambes de devant du dehors & de derrière du dedans, qui, dis-je, favoriseront autant l'écart de la jambe de devant du dedans, que le passage imitatif de la jambe de derrière du dehors.

Des contre-changements de main exécutés sur deux pistes.

La tournure demi-circulaire que le cheval combiné, la hanche ou les deux bouts en dedans, est obligé de se donner, reconnue très-analogue à l'exécution des changements de main sur deux pistes, on ne doit pas trouver étonnant que le troisième air terre-à-terre réunisse les variétés successivement imaginées, & pour rendre le travail plus intéressant, & pour faire valoir la précision du cavalier, & pour faire admirer l'obéissance du cheval. Tels sont les contre-changements de main; les renversements d'épaule; les voltes, toutes variantes du changement de main sur deux pistes, qui portent le même caractère d'exécution, & dont je vais rendre compte avant que de reprendre le fil de notre leçon, dans la crainte que des digressions trop multipliées ne puissent distraire les lecteurs.

Ce que c'est qu'un contre-changement de main exécuté sur deux pistes.

Quelle que soit la manière dont on se décide à contre-changer de main, c'est toujours interrompre l'action d'un cheval qui traverse diagonalement la carrière par un changement de main, & l'obliger à revenir sur ses pas, en se servant de la même combinaison, comme s'il parloit de la piste où on avoit intention de le mener. Au moyen de quoi, l'évolution actuelle n'étant autre que la précédente, mais exécutée en sens contraire, le dedans prend la place du dehors, qui devient à son tour le dedans. En conséquence, lorsqu'on veut contre-changer de main sur deux pistes, sans enfreindre les loix du changement de main également sur

deux pistes, on commence par déployer le cheval pour le reployer aussitôt sur le nouveau dedans, qui conserve cette dénomination jusqu'à ce qu'on ait regagné la piste d'où on est parti. Quant à l'enlever des quatre jambes du cheval, celle de devant & de derrière qu'on allégeoit avec soin comme les jambes du dehors pendant le changement de main sur deux pistes, & ce, pour faciliter leur chevaler oblique, métamorphosées en jambes du dedans, lors du contre-changement de main aussi sur deux pistes, & en cette dernière qualité, chargées des 12 de leur colonne, attendent à présent, pour se mouvoir, qu'elles aient été primées par celles qui les secundoient avant l'interruption de la première évolution.

Comment on exécute un contre-changement de main sur deux pistes.

Puisque les circonstances du changement de main sont encore les mêmes au contre-changement de main, on n'a donc aucune innovation à faire pour la nouvelle conduite du cheval. Ainsi la seule difficulté doit être de chercher un temps qui marque très-sensiblement le point de séparation entre ces deux évolutions. Or, de tous les temps de main dont nous connoissons la valeur, il n'en est aucun qui puisse, je ne dis pas remplacer, mais équivaloir au demi-arrêt. En effet, sans le secours de ce temps intermédiaire, comment pouvoir faire précéder la seconde combinaison à donner au cheval par la destruction indispensable de la première? D'ailleurs, n'est-ce pas au moment où le demi-arrêt efface le pli, que le dedans & le dehors disparaissent? Alors, incertain de l'impulsion qu'il va recevoir, le cheval, absolument sur le droit, reste un instant dans l'attente: inaction, toute momentanée qu'elle paroît, qu'il faut employer à redonner promptement le pli sur le nouveau dedans, que le port de la tête du cheval établit par son seul fait. Du même temps on ramène sur l'épaule du cheval la rêne nouvellement constituée du dehors, afin que la pression qu'elle produit excite le chevaler de la jambe de devant actuelle du dehors. Enfin, avec le soutien de la même rêne, on détermine le passage subséquent & semblable de la jambe de derrière du dehors.

Des renversements d'épaules exécutés sur deux pistes.

Le plus ingrat de tous les airs de manège qu'on puisse exiger sur deux pistes, celui qui réunit le plus de désavantages pour le cheval, & dont l'exécution fait le moins d'honneur au cavalier, est, sans contredit, le renversement d'épaules. Aussi doit-on presque toujours se faire prier pour employer cette évolution, & encore ne jamais la demander au cheval, qu'après avoir captivé la bienveillance des spectateurs par un contre-changement de main exécuté selon toutes les règles de l'art.

Ce que c'est qu'un renversement d'épaules exécuté sur deux pistes.

Je suis intimement convaincu que le renversement d'épaules exécuté sur deux pistes seroit banni de toute école bien dirigée, sans l'usage dont il est pour atténuer la résistance de quelques chevaux indociles, ainsi que je me propose de le démontrer dans l'art de dresser les chevaux. Il est constant que les élèves doivent regarder avec assez d'indifférence la combinaison de l'épaule renversée, puisqu'elle ne leur apprend rien de nouveau: je dis plus, au moyen du désagrément inévitable de coucher sur le dehors le cheval qu'on mène les épaules renversées, il ne seroit point du tout étonnant qu'on répugnât à demander ce genre de travail. En effet, qu'est-ce qu'un renversement d'épaules exécuté sur deux pistes? sinon un contre-changement de main aussi sur deux pistes, pendant lequel on ne déploie pas le cheval. Or, on apperçoit aisément que cette seule omission suffit pour ternir le brillant du travail. Premièrement, en ce que le plan de la leçon, qui reste dans le même état, laisse le dedans & le dehors tels qu'ils étoient lors du contre-changement de main sur deux pistes. Secondement, en ce que les jambes de devant & de derrière du dedans, par leur chevaler inverse au pli, entraînent évidemment l'équilibre sur le dehors; en sorte que, non-seulement les difficultés, qui donnent du relief au contre-changement de main sur deux pistes, s'évanouissent au renversement d'épaules également sur deux pistes, pour faire place à la plus insipide combinaison que l'équitation admette, mais encore, qu'en raison du pli conservé, circonstance qu'on fait être indicative de la répartition des 12 de l'avant-main inclinés sur l'épaule opposée, on ne peut éviter au cheval, réellement porté du dedans sur le dehors, une pente qui devient si préjudiciable à son aplomb. Ce n'est donc pas avec l'intention d'enseigner un nouvel air de manège que j'entreprends la description du renversement d'épaules sur deux pistes, j'ai pour but de faire connoître une manière de calculer les masses du cheval; calcul qui n'a précisément d'autre passe-port que le produit, si j'ose le dire, rebroussé d'une combinaison inverse.

Comment on exécute un renversement d'épaules sur deux pistes.

Quelque peu d'estime que mérite le renversement d'épaules, pris comme air de manège, cependant, puisqu'en considération de son utilité future pour l'éducation du cheval, on le souffre encore dans les académies, il faut que notre élève, qui ne doit rien ignorer de ce qui concerne l'équitation, soit instruit de la méthode particulière à cette dernière évolution. En conséquence, lorsqu'au lieu de contre-changer de main, on se détermine à retourner dans la piste par un renversement d'épaules, exécuté sur deux pistes, on emploie d'abord les

pressions de la rêne du dedans à maintenir les 12 de l'avant-main sur la jambe de devant du dehors, qui se soumet aussitôt, quoique inversement, au chevalier inattendu de la jambe de devant du dedans. L'arrière main du cheval subit ensuite une répartition semblable, en vertu du soutien de la même rêne du dedans, dont la tension directe à la hanche commande aussi le chevalier de la jambe de derrière du dedans qui passe par-dessus celle du dehors. Pendant que la rêne du dedans, tout en ployant le cheval, pousse alternativement les deux jambes du dedans par-dessus celles du dehors, de son côté la rêne du dehors s'occupe à recevoir les divisions dont elle a coutume de disposer, afin d'empêcher le cheval, déterminé par la seule rêne du dedans, d'être par trop couché sur le dehors.

Premier changement de main de gauche à droite, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes: repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Malgré les digressions qui coupent la leçon de la hanche, autrement les deux bouts en dedans, je me vois encore obligé d'en retarder la suite par une dernière remarque, qui me paroît d'autant plus intéressante qu'elle est applicable, non-seulement à tous les airs de manège d'une ou de deux pistes, mais même qu'elle a rapport aux diverses allures qu'on demande au cheval. Cette observation essentielle a pour but de rappeler aux élèves le conseil, précédemment donné dans plusieurs autres occasions, d'apporter la plus scrupuleuse attention à ce que la valeur des temps de leur main, & le degré des pressions de leurs jambes égales soient respectivement calculés sur la quantité d'obéissance du cheval. Le cavalier se trouve bien dédommagé d'une sujétion aussi fructueuse par la finesse qu'elle communique au cheval, dont l'ondulation de chaque colonne des vertèbres n'agit plus alors qu'en proportion de la liberté qu'on lui offre, ou qu'on lui ravit, de sorte que tout le ressort vertébral, sur le centre duquel on est assis, peut être artistement tendu ou relâché, suivant que les puissances de la main & des jambes égales du cavalier augmentent ou diminuent, tantôt séparément, tantôt concurremment.

Si notre élève a déjà recueilli quelques fruits des soins qu'il a pris pour se former une assiette inébranlable & finie, c'est sur-tout pendant l'exécution des airs où le cheval se meut sur deux pistes qu'il en fait la plus abondante moisson. Et de fait, supprimons un instant le repos assuré de l'un des trois points d'appui d'équerre, tant recommandés dans les éléments, dès-lors, nonobstant toutes les qualités constitutives d'une bonne main, on voit disparaître cet ensemble qui doit constamment régner entre la retenue de la main & les pressions des

jambes égales. Qu'on laisse subsister un désordre aussi préjudiciable, il devient aussitôt la source des dissonances qu'on aperçoit dans les actions des deux bipèdes du cheval: car, sans parler des effets pernicieux qui s'échappent d'une main vacillante & égarée, comme le moindre déplacement de l'assiette entraîne infailliblement la titubation du bas du corps, les pressions résultant d'une enveloppe incertaine produisent nécessairement sur l'arrière-main du cheval des pulsations inégales & diffuses, qui, loin d'alimenter le centre par l'apport de la colonne de derrière, déterminent, au contraire, l'ondulation de cette même colonne vertébrale plus d'un côté que de l'autre, & brouillent à coup sûr les opérations du cheval, inquiet d'une pareille irrégularité. C'est afin de donner une preuve complète de ce que j'avance ici, que je vais suivre les mouvements involontaires d'un cheval combiné sur deux pistes, à qui, dans la supposition précédente, le cavalier ballote indistinctement les jambes. Représentons-nous l'esquisse d'un cheval qui travaille de deux pistes, & qu'on porte de gauche à droite, nous voyons que la seule jambe gauche du cavalier, inconfidément approchée, hâte forcément la marche du bipède de derrière, que le cheval diligente beaucoup plus qu'il ne le doit, & même jusqu'à lui faire dépasser le bipède de devant, & ce pour éviter uniquement une pression aussi gênante. Le retard qu'on supposeroit ensuite provenir du ballonnement de la jambe droite, préjudicieroit autant à la combinaison du cheval, en contrariant la répartition du même bipède de derrière que cette seule raison met dans l'impossibilité d'imiter le jeu de celui de devant. On n'a donc pas tort de reconnoître la solidité de l'assiette du milieu du corps comme le vrai principe de la bonne exécution, puisqu'à la privation d'une qualité si précieuse à cheval, succèdent des pressions inégales & chancelantes qui s'opposent aux opérations les mieux calculées de la main, soit qu'on prépare les deux bipèdes du cheval à se suivre sur une ligne droite, soit qu'on veuille leur donner alternativement une direction diagonale.

Il faudroit accorder bien peu de pénétration à notre élève, pour ne pas le croire actuellement en état d'entreprendre un changement de main sur deux pistes orné de tous ses agréments. Aussi, dans la persuasion où je suis d'avoir aplani les difficultés presque inséparables de cette évolution compliquée, ne balance-je plus à reprendre le fil de notre leçon interrompue aussitôt après la sortie du premier coin qui se présente à gauche.

Premier changement de main de gauche à droite, exécuté sur deux pistes.

Lorsqu'on a la noble émulation de diviser la troisième leçon du travail par des changements de main exécutés sur deux pistes, & accompagnés de toutes leurs variantes, il est sur-tout essentiel de ménager le terrain, de façon à n'être pas gêné dans

la suite des contre-changements de main, renversement d'épaules, &c. Conséquemment, le centre du cheval, que nous avons laissé dans la combinaison de la hanche, ou des deux bouts en dedans, aussitôt la sortie du premier coin ouvert à gauche, arrive à peine au niveau du timbre indicatif du premier changement de main de gauche à droite, que le cavalier emploie avec le plus grand succès, d'abord les pressions réitérées de la rêne gauche, afin d'engager l'avant main à s'éloigner de la piste par le chevalier de la jambe 2 actuellement du dehors. Les soutiens alternatifs de la même rêne gauche travaillent ensuite sur l'arrière-main, jusqu'à ce que le cheval, en passant la jambe 4 par-dessus la jambe 3, consume le premier pas du changement de main sur deux pistes, dont l'exécution, de gauche à droite, parvient à son vrai point de régularité, chaque fois qu'on a soin d'aider une pression de la rêne gauche, avec un écart de la rêne droite, & de faire agir une pression de la même rêne droite concurremment avec un soutien de la rêne gauche.

Si la théorie des changements de main exécutés sur deux pistes n'en précédoit pas la pratique, notre élève se rendroit, peut être, difficilement raison du chevalier des deux jambes gauches qu'il sent venir obliquement par-dessus les deux jambes droites. Mais, prévenu que les airs où le cheval marche sur deux pistes, n'existent qu'autant qu'on mène séparément chaque bipède sur un plan diagonal; (condition qui, pour aller de gauche à droite, oblige les jambes 2 & 4 à passer par-dessus celles 1 & 3) instruit d'ailleurs que c'est au moyen de la répartition des 24 de la masse, supportés par les jambes 1 & 4, qu'on obtient, & le passage primitif de la jambe 2, & l'écart subséquent de la jambe 3, il tire la conclusion suivante. Puisque ces deux dernières jambes transversales se chargent à leur tour des mêmes 24, savoir la jambe 2, afin que le cheval recouvre la liberté de retirer la jambe 1, pendant que la jambe 3 facilite le chevalier de la jambe 4, donc les mêmes jambes 1 & 4, qui viennent de consommer le premier pas de deux pistes, en recevant encore une fois le total de la masse, permettront aux jambes 2 & 3 d'entamer un second pas. Donc, ajouterai-je, l'examen réfléchi des quatre bases du cheval dirigé sur deux pistes fait appercevoir dans le chevalier de la jambe de derrière du dehors, qui clôt chaque pas de cette combinaison diagonale, le germe d'un autre pas, dont la clôture sert encore de principe au suivant, & ainsi de suite.

On ne m'accusera sûrement pas d'avoir omis la plus légère occasion de faire valoir la puissance absolue des jambes du cavalier. Leur égalité relative à l'enveloppe me semble irrévocablement prouvée dans la première partie de cet ouvrage. Toutes les leçons, tant des éléments que du travail, démontrent cette même égalité du bas du corps comme la cause universelle de la soumission

& de l'obéissance du cheval. Tout récemment je viens d'indiquer les principaux inconvénients qui résultent du brandillement inégal des jambes balotantes. Le cavalier se met dans le cas d'éprouver un autre genre de défragement dans l'exécution des airs de deux pistes, lorsqu'il néglige ou d'apporter, ou de contenir la colonne vertébrale de l'arrière-main dessous le centre avec les pressions de ses jambes toujours égales; car alors un cheval le mieux dressé, autant surveillé dans la conduite de son avant-main, qu'abandonné dans la progression de son arrière-main, ne peut éviter de sauter: c'est à-dire, de passer les deux jambes du dehors par-dessous les deux jambes du dedans, au lieu de les étendre par-dessus; & ce, d'après l'axiome qu'on professe en équitation, que la main conduit le cheval, parce qu'elle motive, jusqu'à l'anéantissement, l'action que les jambes du cavalier lui donnent.

Premier contre-changement de main, de droite à gauche, exécuté sur deux pistes.

Tout changement de main ouvert sur deux pistes, qui porte le caractère d'une exécution aussi précise que celui qui précède, est du meilleur augure pour la justesse des variantes qu'on veut lui faire succéder. Au moyen de ce que j'ai pu présu-mer que mon élève, en garde contre les renversements d'épaules, préférera de retourner, par un contre-changement de main entrepris de droite à gauche, dans la piste qu'il vient d'abandonner, en changeant de main de gauche à droite, j'estime devoir retracer ici ce que j'ai dit plus haut au sujet de cette contre-évolution.

« Quelle que soit la manière dont on se décide à contre-changer de main, c'est toujours interrompre l'action d'un cheval qui traverse diagonalement la carrière par un changement de main, & l'obliger à revenir sur ses pas, en se servant de la même combinaison, comme s'il parloit de la piste où on avoit intention de le mener ».

En conséquence de cet avertissement, avant que de travailler au contre-changement de main, il faut elorre le changement de main, qu'on interrompt au milieu de la carrière, avec autant d'exactitude que si le cheval étoit arrivé dans la piste où on paroissoit vouloir le conduire. On n'a sûrement pas oublié la méthode écrite dans les autres leçons pour fermer un changement de main quelconque. On se rappelle que cette méthode, qui prescrit de pousser les hanches immédiatement à la suite des épaules dans la piste qu'on va chercher, offre la destruction & la reconstruction du pli pour le seul moyen d'une entière réussite. Or, si nous avons la curiosité de comparer tous les résultats de nos précédentes opérations, nous trouverons leur quotient toujours appuyé sur le demi-arrêt. Donc, lorsque nous desirons contre-changer de main sur deux pistes, de droite à gauche, (seconde évolution qui doit suivre d'assez près la première entamée de gauche à droite,

droite), il faut indispensablement commencer par marquer un demi-arrêt, afin de nous ménager le temps de substituer une nouvelle combinaison à celle que nous sommes sur le point d'anticiper. Ainsi, le vrai point de difficulté du contre-changement de main étant plutôt dans l'emploi qu'on fait du demi-arrêt, que dans la manière de marquer ce temps en lui-même, le cavalier prouve qu'il en fait tirer tout le parti possible, quand il attend, pour le mettre en usage, que le cheval de la jambe 2 annonce l'écart oblique de la jambe 3; car les 2 & 4 de la masse, alors étayés par les jambes 1 & 4, sont à la veille de refluer sur celles 2 & 3, que le cheval apporte à terre. Voilà l'instant précieux à saisir pour marquer le demi-arrêt, puisqu'il assure l'exacte répartition du total de la masse remise sur les quatre jambes du cheval. En effet, la puissance réciproque des rênes, qui suit la position des mains que le cavalier replace de niveau, & qu'il unit à la pression de ses jambes égales, après avoir effacé le pli, rapportent à-la-fois les deux colonnes vertébrales au centre du cheval; ensuite que les 12 de celle de devant se divisent, & sur la jambe 2 déjà mise à terre, & sur la jambe 1 aussitôt que, retirées de dessous sa voisine, elle vient se poser à côté d'elle. L'équilibre entièrement rétabli dans le bipède de devant influe sur celui de derrière. La même puissance des rênes également tendues opère sur l'arrière-main du cheval une répartition semblable à celle que son avant-main vient d'éprouver. La jambe 4, qui ne chevaioit la jambe 3 qu'en raison de l'allègement qu'elle recevoit du soutien de la rêne du dehors, supporte à présent sa quote-part des 12 de la colonne de derrière. Aussi cette jambe de derrière du dehors, loin d'avancer par-dessus celle du dedans, ne fait plus que le trajet nécessaire pour, en venant prendre place à côté d'elle, fermer le premier changement de main interrompu, où le cheval se meut sur deux pistes de gauche à droite.

Nonobstant la fidélité des temps destinés à marquer le demi-arrêt que doit suivre le contre-changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, il est prudent de n'entreprendre cette contre-évolution qu'après avoir fait quelques pas sur le droit. Premièrement, afin de vérifier si on a lieu d'être satisfait de l'obéissance du cheval. Secondement, pour avoir la faculté de changer la direction des rênes avec la position des mains. L'élève s'abandonne sans réserve à ce dernier précepte, lorsqu'il réfléchit que la répartition des 24 de la masse ne peut subsister en même valeur sur chacune des quatre jambes du cheval, qu'autant que les deux mains à la même hauteur communiquent aux rênes une puissance rationnelle. La chaîne des effets issus du demi-arrêt, qui sert à-la-fois de borne au changement, & d'époque au contre-changement de main, démontre la vérité de ce qu'on avance ici. N'est-ce pas effectivement d'après la nouvelle impulsion à donner de droite à

Equitation, Escrime & Danse.

gauche, aussitôt que la main gauche baissée place sur l'épaule du cheval, & raccourcit la rêne devenue du dedans, que le pli se forme à gauche? N'est-ce pas encore à l'instant où la main droite prime, comme étant du dehors, qu'elle récupère la possibilité d'inculquer au cheval un mouvement inverse à celui qu'il avoit, en le poussant actuellement de droite à gauche? N'est-ce pas enfin dans la réunion de ces deux circonstances que nous avons aperçu, dès la première leçon des éléments, la cause de l'ébranlement indiqué des 24 de la masse, fixés d'abord par le demi-arrêt, & qui fluent, ou refluent ensuite, tantôt devant les pressions, tantôt devant les soutiens de celle des deux rênes que le cavalier, en l'élevant, constitue de dehors?

Ou je m'abuse, ou j'ai mis mes lecteurs dans l'impuissance d'avoir aucun doute sur la manière dont le cheval exécute le premier contre-changement de main sur deux pistes, de droite à gauche. Tous prévoient, sans doute, qu'au moyen de la nouvelle direction des rênes, tendues de droite à gauche, ce sont les jambes 2 & 3 qui supportent les 12 de chaque bipède, pendant que le chevaler de la jambe 1, & l'écart de la jambe 4 entraînent la contre-évolution. Tous sont en état d'ajouter que les mêmes jambes 2 & 3 conformément ensuite le premier pas du contre-changement, dont nous nous occupons de droite à gauche, après que les 24 de la masse, reportés sur les jambes 1 & 4, ont permis, & l'affranchissement de la jambe 2, & le chevaler définitif de la jambe 3. Je ne trouve pas qu'au contre-changement de main il y ait la moindre utilité de réitérer le conseil, si souvent donné, d'alimenter le centre de gravité du cheval par l'apport de la colonne vertébrale de derrière soumise aux pressions des jambes égales du cavalier, d'autant que j'en ai déjà fait sentir l'importance au changement de main. Au reste, à l'une comme à l'autre de ces deux évolutions exécutées sur deux pistes, le plus difficile est, sans contredit, d'exiger le premier pas, puisqu'en entretenant avec soin la combinaison des rênes, qui le commandent, on réussit à s'en procurer d'autres.

La rapidité des progrès de notre élève, qui le mettent presque au niveau des préceptes, autorise la brièveté des conseils relatifs à la clôture du premier contre-changement de main sur deux pistes, qu'il vient d'exiger de droite à gauche. Il est évident que cette contre-évolution n'étant, & ne pouvant être qu'un changement de main sur deux pistes, mais exécuté en sens contraire, toutes les circonstances essentielles à l'un deviennent indispensables pour l'autre. Ainsi je me contente d'ajouter aux avis qui précèdent le contre-changement de main, qu'après s'en être servi pour revenir dans la piste, d'où on s'est éloigné par un changement de main, il faut nécessairement, avant que de rien innover, faire une descente totale des deux mains. Les avantages qu'on en retire sont, premièrement

Aa

de procurer au cheval un délaçement bien mérité par son obéissance : secondement, de le disposer à recevoir telle autre espèce d'impulsion qu'on juge convenable.

Premier renversement d'épaules, de droite à gauche, exécuté sur deux pistes.

Le cheval rentré dans la première piste, toutes les combinaisons qui avoient pour objet, soit le premier changement de main de gauche à droite, soit le premier contre-changement de main de droite à gauche, absolument effacées par la détente des deux rênes, conséquemment le cheval redressé de tête, d'encolure, d'épaules, de corps, de hanches, on voit que le cavalier est le maître, en remontant les mains, de répartir les 24 de la masse à sa volonté. Or, d'après l'intention supposée de réunir dans la troisième leçon des airs terre-à-terre toutes les variétés que l'équitation admet, l'élève doit songer à reprendre le changement de main, reconnu pour être la base des autres évolutions diagonalement exécutées sur deux pistes, aussitôt que le cheval, remis la hanche, ou bien les deux bours en dedans, a régulièrement passé les deux angles qui mènent à la seconde grande parallèle, & qu'il se trouve perpendiculairement arrivé dessous le timbre indicatif du premier changement de main de gauche à droite. Mais, comme il seroit très-possible que les couleurs désavantageuses dont j'ai peint le renversement d'épaules, eussent fait imaginer qu'on ne seroit jamais dans le cas de l'employer, je vais, pendant que notre élève parcourt, pour la seconde fois, la moitié de la première diagonale, lui renouveler le correctif ajouté lorsque j'ai décrit cet air renversé.

« Quelque peu d'estime que mérite le renversement d'épaules, pris comme air de manège, » cependant, puisqu'en considération de son utilité future pour l'éducation du cheval, on le souffre encore dans toutes les académies, il faut que l'élève, qui ne doit rien ignorer de ce qui concerne l'équitation, soit instruit de la méthode particulière à cette dernière évolution ».

Tout en m'écourant, l'air pensif de mon élève annonce qu'il s'occupe de la réflexion suivante : si le cheval, à qui je renverse les épaules, est obligé de mouvoir chacun de ses bipèdes sur une piste distincte, & de la même manière que celui que je contre-change de main sur deux pistes : si chaque pas du renversement d'épaules doit s'entraîner & se consommer par le même enlèvement des jambes qui caractérise le contre-changement de main sur deux pistes, & toutefois au moyen du pli conservé sur le dedans, si la figure de la leçon, ainsi que la tournure du cheval qui la répète, doivent subsister dans l'état du changement de main également sur deux pistes, il en résulte qu'au renversement d'épaules projeté de droite à gauche, ce sont les deux jambes du dedans qui vont chevaler celles du dehors, & ce, d'après les pres-

sions & les soutiens de la rêne droite, restée du dedans, par la raison qu'au contre-changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, positivement les mêmes jambes droites, que le pli constituoit du dehors, chevaloient celles du dedans, & ce, d'après les temps pressés & soutenus de la même rêne alors du dehors. Cette observation indique bien, à la vérité, la nécessité de marquer un demi-arrêt au cheval à qui on veut renverser les épaules, mais elle invite, en même temps, le cavalier à ne pas changer actuellement la position de ses mains. En effet, le changement qui suivroit la nouvelle direction des rênes, nuirait évidemment au plan de notre évolution renversée ; car le pli, comme on le fait, cède toujours à celle des deux rênes dont la valeur augmente sous la tension que la main du dedans a droit de lui communiquer. Aussi, pour interrompre une seconde fois le premier changement de main de gauche à droite, exécuté sur deux pistes, & faire rétrograder le cheval par un renversement d'épaules de droite à gauche, on écoute attentivement l'enlèvement de la jambe 1, lorsque, dégagée de dessous la jambe 2, elle annonce le chevaler oblique & nécessité de la jambe 4. Alors, sans déranger la position de ses mains, ni toucher à la direction des rênes, le cavalier marque un demi-arrêt. L'expérience acquise dans la pratique des deux précédentes évolutions ne laisse aucune incertitude sur le produit de ce temps intermédiaire. On a constamment éprouvé qu'il remet le cheval d'aplomb sur ses quatre jambes. En conséquence, excepté le pli, que la tension de la rêne du dedans entretient encore à droite, on ferme le premier changement de main entamé de gauche à droite, avec la même précision qu'on l'a fermé avant le premier rechange de main de droite à gauche, puisqu'au lieu du chevaler de la jambe 4, on engage le cheval à ranger cette jambe de derrière du dehors seulement à côté de sa compagne la jambe 3. Dès qu'on a physiquement reconnu le placement égal des quatre jambes du cheval, on mollit un peu la rêne gauche, afin de pouvoir ajouter, cette fois, la pression de la rêne droite à la tension entretenue de cette même rêne du dedans. Le cheval, nonobstant le pli maintenu à droite, vient promptement au secours du volume de son avant-main poussé de droite à gauche, & l'étaie avec la jambe 1 qu'il avance, à cet effet, par-dessus la jambe 2. Le relâchement prémédité de la rêne du dehors n'est pas équivoque. On aperçoit aisément, dans cette espèce de nullité de la rêne gauche, l'équivalent d'un écart secondaire de la rêne du dehors, propre à favoriser le passage inverse des deux jambes du dedans. Comment s'y méprendroit-on ? La dégradation calculée de la rêne du dehors, qu'on motive sur la puissance augmentée de la rêne du dedans, ne consent-elle pas au chevaler de la jambe 3, qui remplace ici celui de la jambe 4, puisqu'après la foulée de la jambe 1, que vient

d'exciter la pression inattendue de la rêne droite, la jambe 4, aussi légère que sa transversale la jambe 1, perd terre à son tour, mais, affranchie du soutien direct de la rêne gauche, ne la voit-on pas uniquement & parallèlement s'éloigner de la jambe 3, pour attendre les 12 de l'arrière-main à l'instant où ceux de l'avant-main retournent sur la jambe 1 ? On fixe à terre ces deux jambes transversales 1 & 4, en échangeant la pression contre le soutien de la rêne du dedans, en sorte que le cheval n'a d'autre moyen de répondre aux sollicitations répétées des jambes égales de son conducteur qu'avec le jeu des bases obliques 2 & 3. L'éloignement parallèle de la jambe gauche de devant, numérotée 2, se fait de même en proportion de l'écart secondaire de la rêne du dehors. Quant au chevalier de la jambe droite de derrière, timbrée 3, il suit la valeur du soutien de la rêne du dedans. Nous ne pouvons donc pas douter qu'au renversement d'épaules, c'est la rêne du dedans qui commande seule la totalité de l'évolution. Le pli se forme, ou s'entretient dessous la tension de cette rêne : sa pression détermine le chevalier de la jambe de devant du dedans ; bref, c'est le soutien de la même rêne qui donne le passage imitatif de la jambe de derrière du dedans, tandis que la rêne du dehors, déchu de son autorité, n'a plus que la fonction de relever, de temps en temps, l'épaule que les masses renversées écrasent. Au reste, quelque attention qu'on apporte à suivre ce dernier conseil, il est de la plus grande difficulté, pour n'en pas dire davantage, d'empêcher que le cheval, à qui on renverse les épaules, n'ait l'air gauche & contraint. Une simple réminiscence de l'effet ordinaire au pli, qui tend à rentrer l'épaule que le cheval regarde, démontre l'impossibilité de s'opposer entièrement à cette pente presque indispensable, quoique si préjudiciable, dans un air où le cheval, porté contre son pli, ne fait pas un seul mouvement qui n'augmente la surcharge de l'épaule du dehors. Ainsi j'ai tout lieu d'espérer que la pratique la mieux étudiée du renversement d'épaules ne peut pas détruire la mauvaise opinion qu'en donne la théorie. Finalement, lorsqu'on est revenu sur la première piste, il suffit d'une descente des deux mains pour clore le renversement d'épaules ; mais, en reprenant les rênes, il faut scrupuleusement restreindre celle du dedans à son travail ordinaire, qui consiste, & à ployer le cheval, & à veiller sur les trois autres divisions mobiles du dedans. A l'égard de la rêne du dehors remise dans tous ses droits, elle exerce sur tout l'ensemble du cheval un empire d'autant plus absolu, qu'il a ses fondements établis sur des mouvements volontaires, en ce qu'ils sont innés.

Première volte de gauche à droite, exécutée sur deux pistes.

Enfin voici le moment où notre élève va faire oublier les petites négligences qui ont pu lui échapper

per pendant les évolutions précédemment exécutées sur deux pistes. Il n'est pas douteux qu'une volte ouverte à propos, conduite avec intelligence, soigneusement arrondie, régulièrement fermée, donne la plus haute idée du talent de celui qui l'entreprend. Je fais qu'à vrai dire, toute surface carrée peut recevoir la figure circulaire d'une volte : mais comme celle que nous méditons sur deux pistes de gauche à droite, sert de prélude au premier changement de main, que nous mènerons également de gauche à droite, & exécuterons aussi sur deux pistes, il faut d'abord fixer le terrain sur lequel cette volte préliminaire doit avoir lieu, après quoi déterminer les espaces qui l'attendent. Or, le changement de main de gauche à droite, qui suit une volte sur la même direction, ne laisse d'autre choix, pour étendre la circonférence de l'évolution circulaire, que la portion inférieure du terrain qu'on veut ensuite diviser par le tracer d'une diagonale, afin que la dernière section de la volte remette le cheval positivement en face de la ligne qui coupe la carrière de gauche à droite. Ainsi le cavalier indique aux spectateurs que la volte qu'il entame est le précurseur d'un changement de main sur deux pistes, lorsqu'il attache le grand cercle des épaules aux quatre tangentes marquées dans l'ordre qui suit. Non-seulement il accroche le premier quart du cercle, tant à la grande parallèle du manège, qu'après la petite longueur fictive du doubler, mais il a besoin que cette première division commence à filer de dessous le timbre du changement de main de gauche à droite, & qu'elle finisse entre les deux marques indicatives du doubler. On voit aussitôt les épaules du cheval figurer leur second quart de cercle, en les suivant, depuis l'instant où elles abandonnent le milieu de la petite parallèle fictive du doubler, jusqu'à ce qu'elles arrivent au niveau du C, gravé dessus la seconde grande longueur de la carrière. L'avant-main esquisse ensuite le troisième quart du cercle, en quittant le point marqué par l'extrémité du second quart, pour aller, en dévidant, toucher au milieu de la petite parallèle du manège. La quatrième & dernière portion de notre ligne circulaire part du même fond de la carrière, & rejoint la première tangente qui l'absorbe alors qu'elle la reçoit. Mes lecteurs, prévenus que le petit cercle dessiné par les hanches imite en proportion le grand rond que les épaules décrivent, ne seront point étonnés de mon silence au sujet de l'arrière-main. Il résulte, & de la théorie, & de la pratique des voltes que, pour les demander avec cette justesse qui force la précision du cheval, il faut que le cavalier s'en représente la figure comme suspendue par quatre points également espacés dans le carré parfait que donne la moitié du manège.

J'ai fait observer, lors de la théorie des voltes, que les procédés créateurs d'une évolution circulaire n'étoient point du tout inquiétants pour quiconque avoit l'art de mener un cheval sur deux

piſtes. Il ne s'agit abſolument que de motiver la puiſſance de la rêne du dehors ſur la progreſſion cintrée qu'on veut obtenir, tantôt en plus avec l'avant-main, tantôt en moins avec l'arrière-main du cheval. En conféquence, pour que celui qu'on a réparti la hanche, autrement les deux bouts en dedans, puiſſe articuler, en raifon convenue, chacune des quatre diviſions des deux cercles, qu'il trace de gauche à droite, on laiſſe la rêne droite, déjà conſervatrice du pli, gardienne des parties du dedans, & ce ſont les preſſions, plus ſenties que les ſoutiens de la rêne gauche, qui portent alternativement les jambes 2 & 4, ou ſeulement au-deſſus de celles 1 & 3, ou qui ſont que ces deux jambes du dehors outrepaſſent entièrement les deux jambes du dedans, comme il arrivoit pendant les changements & contre-changements de main ſur deux piſtes. Le succès d'une volte dépend donc du plus ou du moins de valeur qu'on fait inculquer à la rêne du dehors, puiſque, ſi les deux jambes du dehors ſont toujours, quoique relativement entre elles, des pas plus éloignés que les deux jambes du dedans, c'eſt par la raifon que les premières entament une action, dont les dernières leur facilitent uniquement la préparation. Tout ce qui précède nous aſſure bien que les huit effets des rênes adroitement liées, & ſoutenus par des preſſions correspondantes des jambes égales, mènent à l'exécution des airs variés qui compoſent la première claſſe du travail : car telle eſt l'infaillibilité des principes ſucceſſivement établis depuis les éléments, que même la tranſpoſition des différentes parties dont leur chaîne eſt formée, ne peut en altérer l'efficacité particulière. Le cheval de retour ſur le point originaire de la volte, on le porte définitivement dans la diagonale du premier changement de main de gauche à droite, qu'on lui fait parcourir ſur deux piſtes, juſqu'à ce qu'il ait atteint celle qui la termine.

Premières fractions d'une volte, de gauche à droite, exécutées ſur deux piſtes.

La volonté ne ſuffit pas toujours en équitation. Avec la meilleure envie de mener un cheval ſur la volte, ſoit à deſſein qu'elle précède un changement de main ſur deux piſtes, ſoit à l'effet d'exécuter cette évolution circulaire pour elle-même, il peut arriver telles circonſtances qui mettent obſtacles aux deſirs du cavalier. Les unes, & ce ſont les ſeules vraiment excuſables, tiennent abſolument au cheval ; comme, par exemple, lorsqu'on en monte un dont la grande jeuneſſe exige du ménagement, ou bien lorsque, dans le courant de la leçon, on aperçoit que le cheval montre un peu de répugnance à recevoir la combinaison préparatoire des deux bouts en dedans. Alors l'élève abandonne prudemment une partie de ſon projet, pour ſe contenter quelquefois de la moitié, quelquefois du quart de la volte ; deux fractions qui réunifſent le double

avantage, & de tenir le cheval moins ſuſſecti que la volte entière, & d'équivaloir au changement de main, ſans avoir la peine d'en ſuivre la diagonale. Nous ſavons, en effet, que chaque diviſion d'une volte a la propriété de remettre le cheval ſur la même longueur d'où elle le tire, mais dans la ſituation inverſe qui réſulte du changement de main le mieux fermé. La ſeconde claſſe d'événements nuifibles aux voltes, ne connoît d'autre cauſe que la diſtraction du cavalier réçoit à la demi-volte par la prodigalité du terrain qu'il deſtinoit à la totalité de l'évolution, ou qu'un peu trop de précipitation oblige à ſe reſtreindre au quart de volte. Au ſurplus, qu'il y ait indulgence, ou manque de précaution, le cavalier, en adoptant l'une de ces deux fractions, ſuit à la lettre les loix générales de la volte complètement exécutée ſur deux piſtes. C'eſt-à-dire que la première demi-volte, conduite de gauche à droite, émanera des preſſions de la rêne gauche, qu'il aura ſoin de réitérer au préjudice des ſoutiens de la même rêne du dehors, afin que la marche des épaules, doublée ſur l'action des hanches, engage chaque bipède dans les deux quarts de cercle que le cheval décrit, en abandonnant la partie ſupérieure de l'une des grandes longueurs de la carrière, & revenant, de la tête à la queue, ſur la poſition inférieure de la même grande parallèle. Eſt-il ſeulement queſtion de crayonner un quart de volte, dirigé de gauche à droite. Auſſi-tôt la ſortie d'un angle ouvert à gauche, la puiſſance des jambes égales du cavalier contient l'arrière-main deſſous le centre du cheval, pendant que les temps encore preſſés de la rêne du dehors ſont, pour ainſi dire, pirouetter le bipède de devant autour de celui de derrière, enſorte que le cheval eſt tout étonné de ſe trouver, cheminant de droit à gauche ſur la petite parallèle qu'il frayoit auparavant de gauche à droite.

Puiſque le changement de main entrepris ſur deux piſtes, tel chargé d'ornemens qu'il puiſſe être, n'a pas d'autre but que celui qu'on exécute avec la plus grande ſimplicité ; puiſque ces deux évolutions, comme leurs dérivés, tendent à donner au cheval une direction diamétralement oppoſée ; donc eſtes ont une fin égale. Ainſi, qu'un élève amplifie le premier changement de main ſur deux piſtes, ouvert de gauche à droite, de toutes les variétés imaginables : qu'il le ſyncope par moitié, par quart, ou qu'il pouſſe bonnement le cheval dans la première diagonale qui lie les deux grandes parallèles du manège, & la lui faiſſe parcourir de gauche à droite, ſur le droit & ſans aucune interruption, dans tout état de cauſe, le cavalier apporte autant d'attention à fermer l'évolution enjolivée, qu'à clorre l'évolution unie.

Je ſuppoſe à préſent le cheval définitivement entré dans la ſeconde piſte qu'il trace de droite à gauche, & ſans m'arrêter à la manière dont on l'y a porté, j'obſerve que le demi-arrêt, accompagné de la deſcente abſolue des deux mains ſéparées,

laisse l'élève maître, en reprenant les rênes, de préparer les masses du cheval de façon à leur donner telle nouvelle impulsion qu'il jugera convenable. Or, si toutes les leçons qui composent le travail prescrivent de remonter les mains en raison inverse à leur descente, il en est de même à celle des deux bouts en dedans dont on s'occupe. En conséquence le pli reparoit à gauche d'après la tension de la rêne gauche actuelle du dedans, & la rêne droite plus élevée, parce qu'elle est du dehors, non-seulement a soin de répartir le cheval les deux bouts en dedans, mais elle se charge encore de le diriger de droite à gauche. Ceux de mes lecteurs qui auront, à cette seconde main, la curiosité d'analyser les effets des rênes, voudront bien, en cas d'incertitude, avoir recours aux démonstrations écrites avant le premier changement de main de gauche à droite, en faisant toutefois réflexion que, vu la nouvelle direction du cheval; qu'on mène actuellement de droite à gauche, les jambes 2 & 4 remplacent sur le dedans les jambes 1 & 3 qui jouent sur le dehors.

Prendre un coin qui se présente à droite. Second changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes, repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Me voilà, cette fois, bien légitimement dispensé de renouveler aucun des préceptes adaptés, tant au passage des coins qui se présentent à droite, qu'à l'exécution, sur deux pistes, du second changement de main de droite à gauche, ainsi qu'aux diverses variations qu'il comporte. L'élève a si souvent éprouvé que la seconde partie de chaque leçon est une fidèle copie de la première division, qu'il fait employer la méthode enseignée pour l'une aux évolutions comprises dans l'autre. Passons à l'arrêt.

L'Arrêt.

Revenu sur la piste où les reprises commencent & finissent, on dispose le cheval à marquer l'arrêt qu'il attend. Premièrement, avec les temps de la rêne droite, d'abord écartée, puis soutenue, on repousse la croupe, du dedans sur le dehors, jusqu'à ce que les hanches soient retournées derrière les épaules. Cette préparation achevée, (préparation essentielle à l'air de la hanche, autrement des deux bouts en dedans, en ce qu'elle s'accorde avec le précepte qui dit : « Ne marquez jamais l'arrêt de tel air que ce soit, qu'après avoir remis le cheval dans sa première direction ».) Cette préparation, dis-je, achevée, l'élève anéantit l'action de la rêne du dedans, en plaçant ses deux mains absolument à la même hauteur. Dès que la tête, l'encolure, les épaules, le corps, les hanches

du cheval présentent une ligne droite, on ramène à soi les rênes, dont la puissance calculée sur la pression des jambes égales du cavalier fait refluer au centre les deux colonnes vertébrales dans un degré de proportion qui détruit leur mouvement.

Position du Cavalier pendant la leçon de la hanche, ou bien des deux bouts en dedans.

L'utilité des connoissances qu'on acquiert dans un art augmente leur valeur. Aussi voyons-nous que les plus importantes de toutes les découvertes, qui sont journellement l'objet des recherches de la plupart des écuyers-professeurs, ont en vue l'entretien de l'aplomb du cheval, conséquemment la sûreté du cavalier. Or, à force de travail & d'expérience, les maîtres de notre art ont établi cette règle générale : le cavalier ne peut fixer l'accord parfait qui doit invariablement subsister entre la perpendiculaire du haut du corps, l'assiette immuable du milieu du corps, l'extension flexible du bas du corps, & le centre de gravité du cheval sur lequel il porte, s'il n'apprend pas à contourner ses hanches suivant la direction qu'il fait communiquer à l'individu qu'il gouverne. C'est par hommage pour cette vérité, digne à tous égards d'une adoption universelle, que, depuis la première leçon des éléments où j'offre le tableau de la vraie position de l'homme à cheval, je ne cesse de répéter, que la seule façon de conserver l'assiette qu'on a prise, est de maintenir la ceinture & les hanches portées en avant, quelle que soit la tournure ou la rapidité des mouvements du cheval. De-là cet autre précepte, qui en émane, & dont toutes les leçons du travail retentissent; il faut s'asseoir par préférence sur le côté où l'on porte son cheval, parce que cette attention entraîne, autant l'obligation d'avancer l'épaule du dehors, qu'elle nécessite l'extension du talon du dedans. En effet, quel est le piéton qui n'a pas éprouvé qu'en avançant, par supposition, la pointe de l'épaule gauche, la perpendiculaire du haut du corps, visé de gauche à droite, vient tellement à plomb sur le talon droit, qu'on ne peut s'empêcher de ployer un peu le genou gauche ?

D'observation en observation, nous venons de remonter à la source des conseils épars dans les leçons précédentes. Les éléments prescrivent de regarder entre les oreilles du cheval qu'on mène sur le droit à ses allures naturelles, afin, y est-il dit, que les deux épaules du cavalier restent perpendiculairement au-dessus de ses deux hanches qui doivent toujours être parallèles aux épaules du cheval. La leçon du pas d'école où on amène le bout du nez du cheval sur le dedans, par conséquent où le cheval rentre médiocrement son épaule du dedans, avertit le cavalier d'imiter la tournure qu'il fait prendre au cheval, en portant, comme lui, la tête & le haut du corps un peu sur le dedans. La figure plus compliquée de l'épaule en dedans, exigeant de la part du cheval une démarche moins

analogue à ses mouvements naturels, puisque la jambe de devant du dedans avance contre le pli par-dessus celle du dehors, à cette seconde leçon du travail, le cavalier est obligé d'employer aussi plus d'art pour se conserver perpendiculaire au cheval, & cependant observer le parallèle exact de ses hanches avec l'action artificielle des épaules que sa main dirige du dedans sur le dehors. C'est alors que les élèves, quoique le haut du corps tourné sur le dedans, forcent l'assiette du milieu du corps, & l'extension du bas du corps sur le dehors, à l'effet de peser avec leurs chevaux sur la jambe de devant qui fournit le point d'appui. C'est encore à dessein de fixer les mêmes points de réunion, qu'on recommande aux élèves l'assiette sur le dedans, pendant que le cheval travaille la hanche ou les deux bouts en dedans; car, autrement, le cavalier déplacé de dessus le centre, qui se ressent du contour de l'arrière-main, roule & tombe forcément sur le dehors dans le vuide que forment les hanches apportées sur le dedans.

Conclusions : tout air de manège, dont la figure incline le centre du cheval sur le dedans, décide l'assiette du cavalier sur le dedans; & sur le dehors, lorsque la direction entraîne le cheval sur le dehors. Par ce moyen, non-seulement on facilite le passage des jambes qui chevaient, en appuyant le double poids des masses combinées de l'homme & du cheval sur les jambes qui servent de base, mais on est encore dispensé d'employer la moindre contraction pour suivre les mouvements artificiels du cheval, puisque les trois divisions distinctement articulées du corps de l'homme prennent, suivant les circonstances, une tournure & une propension calculées sur les quatre divisions mobiles du corps du cheval.

Seconde façon de mener le Cheval la hanche ou les deux bouts en dedans, les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans.

Pour ne pas entreprendre inconsidérément le troisième air terre-à-terre les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans, il est à propos de se précautionner d'une récapitulation succincte des effets qui viennent de produire la même répartition des masses du cheval par les rênes séparées, & sur-tout de se rappeler, qu'à cette seconde façon de mener, tant qu'on suit la première piste de gauche à droite, la main droite sert à gouverner le dedans, & qu'on dirige le dehors avec le petit doigt de la main gauche: au lieu qu'en revenant de droite à gauche, c'est la main gauche qui conduit à son tour le dedans, tandis que le dehors obéit à l'index de la main droite, qui commande à la place du petit doigt de l'autre main. Or, le pli formé d'après la tension de la rêne du dedans, on a préparé la troisième leçon du travail, & par la pression modérée de la même rêne du dedans, & par le soutien très-marqué de la rêne du dehors: l'action est issue de la pression de la

rêne du dehors unie à l'écart de la rêne du dedans: Repassons actuellement tous ces calculs, en ayant les rênes réunies dans la main du dehors, mais aidons-nous de la main du dedans.

De cette seconde manière, après avoir amené le cheval dans la main, l'avoir commodément assis, suffisamment ployé, aussi-tôt l'entrée dans un angle ouvert à gauche, on essaie de balancer les épaules du dedans sur le dehors, afin de répartir bien certainement les hanches du dehors sur le dedans. Si l'élève instruit prévient alors le conseil de moins presser la rêne droite, baissée dès l'origine sur l'épaule du dedans, que de remonter la rêne gauche jusqu'à la hauteur du soutien, l'obéissance du cheval ne fait pas languir après la préparation attendue. On ne peut s'y méprendre, en analysant le placement à terre des jambes 1 & 4, dont le cheval avance celle du dedans au milieu de la piste, sur la crête de laquelle il dépose celle du dehors. L'heureuse sensibilité des cuisses du cavalier, fruit d'une assiette à toute épreuve, l'avertit du moment favorable, où l'action doit succéder à la préparation, & bientôt les mains dirigées de gauche à droite demandent & obtiennent la fin du premier pas caractéristique de la hanche, autrement des deux bouts en dedans. En effet la pression de la rêne gauche, apportée sur l'épaule du cheval pendant l'enlever de la jambe 2, conduit bien la jambe de devant du dehors à côté de celle du dedans, mais c'est l'écart de la rêne droite qui, par son opposition conditionnelle avec toutes les parties qu'on lui confie, empêche évidemment la jambe 3 de s'égarer sur le dedans, puisque le cavalier ne doit jamais déplacer sa main conservatrice qu'il n'ait déjà jugé, & ne soit ensuite physiquement assuré du repos final & méthodique de la jambe de derrière du dedans.

Prendre un Coin qui se présente à gauche.

Veut-on prendre avec exactitude les coins ouverts à gauche, il faut attendre que le cheval, appuyé sur les jambes 2 & 3, soit au moment d'enlever celles 1 & 4, afin de lui renouveler les temps pulsatifs des rênes primitivement tendues du dedans sur le dehors, & pour que le bipède de devant entre seul dans l'angle. Il n'est pas douteux qu'en observant une proportion scrupuleuse entre la pression de la main droite & le soutien de la main gauche, le cheval, toujours excité par l'impulsion des jambes égales de son cavalier, étend & pousse la jambe 1 jusqu'au fond du coin, & retient en même temps la jambe 4 en face du point saillant de l'angle. L'élève prouve incontestablement combien il est pénétré des démonstrations établies lors de la prise des coins à gauche par le moyen des rênes séparées; quant aux rênes réunies dans la main du dehors, il en chasse encore les épaules avec la pression de la rêne du dehors, & cependant qu'il emploie artistement le soutien de la même rêne pour s'opposer à l'en-

trée des hanches. C'est donc à présent le petit doigt de la main gauche qui, vibrant d'abord la rêne du dehors sur l'épaule du cheval, oblige la jambe 2 à chevaler la jambe 1, & dont le soutien consécutif empêche aussitôt la jambe 3, placée sur le dedans, de rentrer dans la piste à la suite de sa transversale.

Premier changement de main de gauche à droite, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes : repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes ; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Ce seroit une négligence intolérable, que de laisser échapper la sortie d'un coin à gauche, sans préparer l'ouverture du premier changement de main de gauche à droite, sur-tout en conservant le projet de répéter toutes les variétés dont cette évolution exécutée sur deux pistes est susceptible. On ne peut, en effet, jamais réunir autant de circonstances favorables, soit pour le fonds, soit pour les accessoires. Relativement au local, comme le cheval entre sur une des grandes parallèles de la carrière, il suffit d'économiser l'espace que présente la diagonale, & on a la faculté d'entre-couper le changement de main, ou par un contre-changement de main, ou par un renversement d'épaules. La position des mains, la combinaison des rênes, la répartition des masses, ne laissent d'ailleurs rien à désirer. Premièrement, l'appui de la main droite sur la rêne du dedans place cette main au-dessous de la gauche qui dirige la rêne du dehors. En second lieu, la tension de la rêne droite s'oppose au déploiement de l'encolure, tandis que l'élévation concertée de la rêne gauche assure à la rêne du dehors une puissance qu'elle a droit d'exercer, ou par pression, ou par écart, ou par fourien ; en sorte que toutes les parties du dehors sont absolument à la discrétion du cavalier. Enfin la décomposition des masses offre les 12 de l'avant-main inclinés du dehors sur le dedans, conséquemment les 12 de l'arrière-main apportés du dedans sur le dehors, donc les 24 de la masse, étayés par les jambes 1 & 4, permettent évidemment aux jambes 2 & 3 de se mouvoir au gré du cavalier.

Premier Changement de main, de gauche à droite, exécuté sur deux pistes.

Tel difficile qu'on soit en matière de preuves, il me paroît encore plus difficile de ne pas admettre que les rênes, dirigées du dehors sur le dedans, ne poussent le cheval sur le dedans, qu'en vertu de la division qu'elles occasionnent dans la totalité de la masse, dont il charge alors les jambes transversales de devant du dedans, & de derrière du dehors : qu'ensuite les rênes tendues du dedans sur le dehors repoussent le cheval sur le dehors, d'après le contre-balancement qu'elles font éprouver

au même volume qui se répartit autant sur la jambe de devant du dehors, que sur la jambe oblique de derrière du dedans. Du concours de ces éclaircissements naît une masse lumineuse qui porte la clarté jusques sur les moindres mouvements du cheval. Aussi l'élève, armé du flambeau de la vérité, profite du moment où le cheval abandonne un coin à gauche, pour lui demander l'exécution du premier changement de main qu'il a dessein de lui faire tracer, & de gauche à droite, & sur deux pistes. En conséquence, avec la main droite baissée sur l'épaule du cheval, on entretient la rêne du dedans tendue, ce qui conserve le pli pendant la durée de l'évolution : en conséquence, le petit doigt de la main gauche met la rêne du dehors en opposition successive avec l'épaule, ou la hanche, afin de commander le passage alternatif des deux jambes du dehors par dessus celles du dedans.

Premier contre-changement de main, de droite à gauche, exécuté sur deux pistes.

Mais, à peine a-t-on exigé quelques pas en diagonale sur deux pistes, & de gauche à droite, qu'il faut s'appêter à revenir de droite à gauche, & de la même manière, par le moyen d'un contre-changement de main, ou d'un renversement d'épaules. Si, comme j'ai tout lieu de l'espérer, la première de ces deux évolutions obtient la préférence, on doit ôter la main droite de dessus la rêne du dedans, afin que la main gauche, retenue, marque seule un demi-arrêt, d'où résulte le redressement de l'encolure, ainsi qu'une égale distribution des 24 de la masse, dont chaque jambe du cheval reprend sa quote-part. Ce préliminaire achevé ; préliminaire dans lequel on reconnoît aisément la clôture du premier changement de main de gauche à droite, l'élève passe les rênes de la main gauche dans la droite, & du même temps, en attribuant à la main gauche, actuelle du dedans, les fonctions qu'exerçoit auparavant la droite, il fait reparoître le pli sur le nouveau dedans. Quant à cette dernière main, devenue du dehors, elle détermine le cheval à retourner sur deux pistes, de droite à gauche, dans celle qu'il suivoit de gauche à droite, toutefois à l'aide du jeu de l'index, qui remplace celui du petit doigt gauche dessous la rêne du dehors.

Autant un demi-arrêt importe à la préparation du contre-changement de main, autant une descente absolue des deux rênes devient essentielle pour effacer la suite des opérations analogues à la même contre-évolution, & refaire aussitôt les calculs propres à celle qu'elle vient d'interrompre. Lors donc qu'on a amené le cheval dans la première piste à suivre de gauche à droite, il faut, après avoir abandonné la rêne gauche, rendre totalement la main droite, à l'effet que, d'une part, les rênes détendues procurent au cheval une récompense bien acquise, & que, de l'autre, elles annullent toute espèce de combinaison. De là, pour

renouveler celle qui constitue le troisième air terre-à-terre, on est obligé de remettre les rênes dans la main gauche, & le cheval ployé sur le dedans au moyen de la tension que produit l'appui de la main droite, dont la croupe saille en outre sur le dedans, d'après le soutien un peu marqué de la main gauche, se retrouve encore une fois à la disposition de son cavalier, cheminant de gauche à droite, & dans la combinaison de la hanche, ou des deux bouts en dedans.

Premier renversement d'épaules, de droite à gauche, exécuté sur deux pistes.

Les élèves font généralement le sacrifice de toutes ces difficultés, si délicieuses à surmonter, lorsqu'au lieu de contre-changer de main, ils se résignent au renversement d'épaules. Cette évolution exige encore un demi-arrêt, mais elle n'entraîne point la substitution des rênes; elle défend de toucher en rien au dessin du cheval; chaque chose enfin doit rester positivement au même état où elle se trouve pendant le changement de main. Conséquemment il suffit, pour ramener le cheval par un renversement d'épaules, d'amortir les effets de la rêne du dehors, & de rendre la puissance de celle du dedans plus active. Or, d'après la combinaison du changement de main de gauche à droite, que nous exécutons sur deux pistes, on parvient à renverser les épaules de droite à gauche, & sur le même plan, en extrayant de la main droite, sçavoir, la tension de la rêne du dedans qui donne & contient le pli; la pression de la même rêne qui contraint la jambe 1, quoique du dedans, à chevaler la jambe 2; finalement le soutien encore de cette rêne du dedans, afin de faire rebrousser chemin à la jambe 3, qui passe à contre-sens par-dessus la jambe 4. Dès qu'on a repoussé le cheval sur la première piste qu'il fraie de gauche à droite, on n'a plus qu'à rendre les deux mains, sans ôter cette fois la droite de dessus la rêne du dedans. Mais, en remontant ses mains, le cavalier rétablit les rênes dans leurs véritables fonctions, dont il n'avoit eu la complaisance de les destituer, qu'en considération du renversement d'épaules de droite à gauche, qu'il vient d'exécuter sur deux pistes.

Première volte, de gauche à droite, exécutée sur deux pistes,

Si l'élève, à cette seconde façon de mener, enchaîne les quatre divisions de la volte avec l'exactitude prescrite dans la première, nul doute que le cheval, attentif à la précision de son conducteur, ne vienne fermer l'évolution circulaire sur le point marqué par son ouverture. Ainsi, sans avoir éprouvé la moindre perte de terrain, sans déranger la position des mains, sans altérer la valeur respective des rênes, sans changer leur direction combinée, on éloigne une seconde fois le cheval de la piste sur laquelle il est de retour, en le poussant de deux pistes dans la diagonale du premier

changement de main qu'on lui fait définitivement articuler de gauche à droite.

Premières fractions d'une volte, de gauche à droite, exécutées sur deux pistes.

Ceux dont la prudence tempère l'ambition, se restreignent, sans aucunes causes étrangères, aux fractions de la volte. On sait qu'elles consistent en demi & en quart de volte. On se rappelle que la demi-ligne circulaire part du haut bout de l'une des deux grandes parallèles, & vient aboutir à la portion inférieure de la même grande longueur; & encore qu'on doit toujours attacher le premier point du quart de volte au commencement d'une piste, par la raison qu'il faut indispensablement rabattre l'autre extrémité du quart de cercle sur la fin de la piste qu'on abandonne en sortant d'un coin. Au surplus, qu'un élève arrondisse une volte entière, qu'il en exprime la moitié, qu'il en esquisse le quart, jamais il ne peut réussir qu'avec une suite réfléchie des temps pressés & soutenus de la main du dehors: suite calculée sur l'écart de la rêne du dedans. En conséquence, on élargit la demi-volte de gauche à droite, comme on brusque le quart de volte à la même main, au moyen d'une direction plus ou moins sentie de la rêne gauche, que le petit doigt approche de l'épaule du cheval, & qu'il oppose ensuite à la hauteur de la hanche. N'oublions pas, aussitôt le report des épaules dans la piste qu'on va suivre de droite à gauche, d'ôter la main droite de dessus l'ancienne rêne du dedans, afin qu'une descente de la main gauche achève promptement la décomposition des masses enramée par la destruction du pli. C'est alors que la main droite, en sa qualité de main du dehors, s'empare des rênes. A l'égard du cheval, d'après le pli qu'il reçoit de la main gauche appuyée sur la nouvelle rêne du dedans, d'après la puissance que l'index de la main droite communique à la rêne du dehors, il reparoît dans la combinaison de la hanche, ou des deux bouts en dedans, & figurant de droite à gauche, les mêmes pas qui le portoient en avant de gauche à droite.

Prendre un coin qui se présente à droite. Second changement de main, de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes: repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes; enfin enligné par une volte, qu'on bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Loin que le laconisme affecté des sections qu'on va lire me cause aucun remords, j'estime au contraire devoir élaguer dorénavant tout ce qui tient du précepte, bien convaincu que cette espèce d'abandon indique à mon élève le degré de confiance qu'il doit avoir dans ses propres forces. Que n'est-on pas actuellement en état d'entreprendre seul? Seroit-ce la prise des coins qui se présentent à droite?

droite ? Serait-ce l'exécution sur deux pistes du second changement de main de droite à gauche ? Serait-ce même toutes les dépendances de cette dernière évolution qui pourroient inquiéter ? Comme je suis pour la négative, je retourne dans la première piste où les reprises commencent & finissent, afin de surveiller la préparation au temps d'arrêt.

L'Arrêt.

La clôture des changements de main ayant pour effet principal l'entier anéantissement de toutes les combinaisons artificielles, produisant en conséquence l'effet secondaire de redresser les quatre divisions mobiles du cheval, il n'existe aucun temps propre à l'arrêt, comme la fermeture du second changement de main, quel qu'en soit le genre d'exécution de droite à gauche. Ce n'est donc qu'après avoir mis tous ses soins à fermer celui qu'on vient de terminer sur deux pistes, & avoir fait au moins plusieurs pas de suite absolument sur le droit, qu'il faut songer au temps d'arrêt définitif du troisième air terre-à-terre, qu'on marque autant avec la retenue de la main gauche, seule directrice des rênes, qu'avec le soutien des jambes égales.

Troisième façon de mener le cheval la hanche ou les deux bouts en dedans, de la seule main gauche.

On fait le plus grand éloge d'un élève, dès qu'on le juge en état d'entreprendre la troisième leçon du travail, en menant de la seule main gauche, puisque le plus épineux des airs connus est, sans contredit, celui de la hanche, ou des deux bouts en dedans, quand même on en retrancheroit les changements de main sur deux pistes, & toutes les variantes qu'on a coutume d'y joindre. Ainsi, dire de quelqu'un qu'il vient aisément à bout de cette leçon difficile avec une seule main, c'est publier hautement qu'à force de travail & d'application, il est enfin possesseur de ce bel aplomb qui résulte de l'exacte & imperturbable correspondance entre les trois divisions du corps de l'homme à cheval, & d'où naissent les qualités constitutives d'une main excellente. Si par hasard on trouvoit ce préambule hyperbolique, on n'auroit qu'à suivre la filiation des procédés que je vais décrire ; ils sont de nature, & par eux-mêmes, & par leur enchaînement, à convaincre les plus incrédules de la réalité de ce que j'avance.

Des amateurs instruits concevront la meilleure opinion de l'académiste assez maître de ses mouvements pour ne permettre au cheval qu'une action consentie, quoique dépendante de la seule main gauche. Que sera-ce, quand ils verront le cheval, sagement porté des jambes dans la main, & plus judicieusement encore reporté de la main dans les jambes, venir dans la main avant la fin du premier tour de manège, se mettre sur les hanches, & par suite se ployer sur le dedans. Lorsque plusieurs essais répétés assurent du point de

Equitation, Escrime & Danse.

réunion où le cheval, presque en équilibre, ne peut résister aux impulsions qu'il reçoit, le cavalier entame la leçon. C'est alors qu'avec la main arrondie, rapportée sur le dehors, (conséquemment, sans relâcher la rêne du dedans, dont la tension primitive donne & conserve le pli) non-seulement la pression de la rêne droite pousse la jambe 1 au fond d'un angle ouvert à gauche, mais qu'elle l'y fixe, jusqu'à ce que le soutien décisif de la rêne gauche, émané de l'écart du petit doigt, en défendant l'approche du coin, repousse vigoureusement la jambe 4, que le cheval étend aussitôt sur la crête de la piste, & qu'il appuie derrière sa transversale. La statique équitante ne nous laisse pas ignorer que les masses reviennent obliquement appesantir les jambes abaissées, afin que le cheval dispose librement des jambes qu'il veut élever. Or, pour peu qu'on ait de sentiment dans les cuisses, & de finesse dans la main, il est aisé de saisir ce temps unique qui sépare l'action achevée d'avec l'action naissante ; en sorte qu'en faisant rentrer à point nommé le petit doigt dans la main qu'on reporte arrondie sur le dedans, on substitue la pression au soutien de la rêne gauche, & du même temps, on remplace la pression de la rêne droite par son écart. Du nouvel arrondissement de la main, ainsi que de sa position récente, résultent deux effets, dont voici le détail. Le premier dérive de la seule rêne du dehors, qui, modérément pressée sur l'épaule gauche, assure les 12 de l'avant-main chargés sur la jambe 1 ; dès-lors, qui oblige le cheval, & d'enlever la jambe 2, & de la poser au milieu de la piste. Le second effet participe à-la-fois des deux rênes, quoiqu'il ait cependant sa cause principale dans la puissance écartée de celle du dedans ; car, puisque leur direction actuelle de gauche à droite amène autant l'avant-main sur la jambe 1, qu'elle repousse l'arrière-main sur la jambe 4, il n'est pas au pouvoir du cheval de faire suivre la jambe 2 par une autre que par la jambe 3. Mais, au moyen de ce que la jambe 4, imprimée sur la crête de la piste, ébauche la tournure demi-cintrée convenable à l'air de la hanche, ou des deux bouts en dedans, il se pourroit que le cheval abusât de la sortie de sa croupe pour forcer l'extension de la jambe de derrière du dedans, si l'écart préservatif de la rêne droite n'assignoit pas la place que cette dernière jambe doit occuper en dehors de la piste.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Parmi les calculateurs, il en est peu qui n'aient expérimenté que, du sein de la difficulté, souvent il s'élevoit certaines combinaisons inattendues qui, comparées avec les précédentes, sembloient naître pour rafraîchir un esprit trop appliqué. Notre élève n'a peut-être pas encore fait cette remarque, quoique le travail en fournisse de fréquentes occasions. Au reste, la prise des coins avec la seule main gauche en donne une preuve d'autant moins équivoque, qu'elle tire sa source de l'air qu'il exécute. En

B b

effet, lorsqu'on récapitule la distribution des masses, préparatoirement à la figure de la hanche, autrement des deux bouts en dedans, & qu'on suit leur répartition analogue à l'action du même air, on trouve les deux bipèdes du cheval absolument disposés pour faire entrer les épaules seules dans les coins qui se présentent à gauche, & pour les en faire sortir. Premièrement, la main qu'on rapporte arrondie sur le dehors dirigeant les rênes de droite à gauche, les 12 de l'avant-main reviennent à chaque pas sur la jambe 2, & les 12 de l'arrière main restent sur la jambe 3; par conséquent le bipède de devant, incliné sur le dehors, invite le cheval à pousser la jambe 1 dans le premier angle ouvert à gauche, pendant que l'opposition naturelle du bipède de derrière, confirmée par le soutien de la rêne gauche fournie à l'écart du petit doigt, entretient la marche oblique de la jambe 4, que le cheval arrête, & pose en face du point de réunion des deux pistes. Secondement, on reporte la main arrondie sur le dedans. Dès ce moment la nouvelle direction des rênes, tendues de gauche à droite, repousse la colonne de devant sur la jambe 1, afin de favoriser le cheval de la jambe 2; & les épaules sortent du premier coin ouvert à gauche. Bref, la main arrondie de retour sur le dehors, sur-tout aidée par le soutien du petit doigt, rappelle au cheval, artificiellement combiné, la hanche ou les deux bouts en dedans, que la jambe 3, mise en dehors de la piste, ne doit y rentrer qu'à la décomposition du troisième air terre-à-terre.

Premier changement de main, de gauche à droite, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes: repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Quelque ardent que puisse être un élève, malgré l'assurance que doivent lui donner ses premiers succès, il ne me paroît point du tout extraordinaire, qu'à la veille de passer aux changements de main exécutés sur deux pistes, & ornés de leurs variantes, il soit intrigué de se voir réduit au secours de sa seule main gauche. Mais cette timidité, bien capable de refroidir le zèle dont je le suppose animé, ne tient pas longtemps devant l'échelle de proportion, où les puissances graduées des différentes positions de la main sont fidèlement gravées. On a vu, dans la leçon de l'épaule en dedans, que j'ai scrupuleusement rempli leur canevas exposé dans la leçon du pas d'école. On est donc parfaitement instruit que, si la main seulement arrondie donne la tension de la rêne droite, la main seulement cambrée donne la tension de la rêne gauche: que si la main, d'abord arrondie, puis amenée sur la droite, produit la tension & l'écart de la rêne droite, qu'accompagne indispensablement la pression de la rêne gauche, la main,

d'abord cambrée, puis amenée sur la gauche, produit la tension & l'écart de la rêne gauche, indispensablement accompagnée par la pression de la rêne droite; conséquemment, que si la main arrondie, qu'on reporte ensuite sur la gauche, en offrant encore la tension de la rêne droite, produit les deux effets de la même rêne pressée, & de la rêne gauche écartée, la main cambrée, qu'on reporte ensuite sur la droite, ajoute à la tension de la rêne gauche les deux effets de la même rêne pressée, & l'écart secondaire de la rêne droite. On fait enfin que si la main toujours arrondie, toujours amenée sur la droite, mais retenue sur elle-même, fait parcourir à la rêne droite les trois degrés de tension, écart, soutien, auxquels se joint aussitôt la pression intermédiaire de la rêne gauche, la main toujours cambrée, toujours amenée sur la gauche, mais retenue sur elle-même, fait passer la rêne gauche par les trois degrés de tension, écart, soutien, sans omettre la pression auxiliaire de la rêne droite.

Point de loi qui ne soit commentée. Point de règle qui n'ait son exception. Voilà ce qu'on entend par-tout, ce que tout le monde éprouve, & ce qu'on répète le plus ordinairement. Or, nous avons pour principe général en équitation, que l'arrondissement de la main commande les vibrations successives de la rêne droite, & que les valeurs progressives de la rêne gauche se multiplient dessous la main cambrée. Mais comment entretient-on l'encolure ployée, pendant que la main arrondie détermine de gauche à droite la marche oblique du cheval qu'on mène sur deux pistes, & qui passe alors les jambes 2 & 4 par-dessus celles 1 & 3, si les élèves n'apprennent pas à tirer, avec leur petit doigt, quelques exceptions de la rêne gauche, ou bien s'ils ne favoient pas adroitement provoquer, avec l'annulaire, les temps particuliers à la rêne droite, lorsque leur main cambrée décide, de droite à gauche, le cheval alternatif des jambes 1 & 3 sur celles 2 & 4? Muni d'une bouffole aussi juste, dirigeons le cheval vers la diagonale du premier changement de main de gauche à droite, & faisons-la lui tracer sur deux pistes.

Premier changement de main, de gauche à droite, exécuté sur deux pistes.

La crainte d'ennuyer m'a souvent fait promettre d'élaguer tout ce qui tient du précepte, mais sous la réserve de substituer des récapitulations équivalentes aux procédés méthodiques, puisqu'elles mettent un élève instruit à portée de tirer du passé des inductions avantageuses pour le présent & favorables à l'avenir. Par exemple, au lieu d'enseigner actuellement les temps de la seule main gauche, ainsi que le jeu des deux derniers doigts de cette main qui déterminent un cheval, déjà disposé sur deux pistes, à changer & contre-changer de main; qui lui renversent les épaules, qui le mènent sur les voltes, enfin qui lui font esquiver la moitié, ou

seulement décrire le quart de cette évolution circulaire ; au lieu, dis-je, d'entrer à ce sujet dans aucune répétition littérale, il me semble plus à propos de présenter sous un même point de vue les différentes combinaisons des rênes, qui créent les trois principaux airs terre-à-terre, afin que leur comparaison indique l'analogie qu'elles peuvent avoir avec les évolutions qui leur sont inhérentes.

Des trois principaux airs terre-à-terre.

LE PAS D'ÉCOLE.

Formation du pas d'école sur la ligne droite.

Le pli :

Tension de la rêne du dedans.

Enlever successif & transversal des quatre jambes :
Scrupuleuse égalité dans la valeur réciproque des deux rênes.

Passage des coins.

Entrée de l'avant-main :

Tension & pression de la rêne du dedans ;

Demi-écart de la rêne du dehors.

Sortie de l'avant-main :

Pression de la rêne du dehors.

Tension & écart de la rêne du dedans ;

Entrée de l'arrière-main :

Tension & écart de la rêne du dedans.

Pression de la rêne du dehors.

Sortie de l'arrière-main :

Tension & demi-pression de la rêne du dedans.

Ecart de la rêne du dehors.

Changement de main.

Ouverture :

Demi-pression de la rêne du dehors.

Tension fixée de la rêne du dedans.

Tension fixée de la rêne du dedans.

Demi-écart de la rêne du dehors.

Destruction du pli :

Les rênes rendues.

Reconstruction du pli :

Les rênes reprises avec la tension de la nouvelle rêne du dedans.

Fermeture :

Demi-pression de la nouvelle rêne du dehors.

Tension fixée de la nouvelle rêne du dedans.

Tension fixée de la nouvelle rêne du dedans.

Demi-écart de la nouvelle rêne du dehors.

L'ÉPAULE EN DEDANS.

Préparation & formation du pas sur la ligne.

Le pli :

Tension de la rêne du dedans.

Préparation :

Pression de la rêne du dehors.

Tension & écart circulaire de la rêne du dedans.

Action :

Tension & pression circulaire de la rêne du dedans.

Ecart de la rêne du dehors.

Passage des coins

Entrée de l'arrière-main :

Pression renouvelée de la rêne du dehors.

Tension & écart circulaire de la rêne du dedans.

Sortie de l'arrière-main :

Pression renouvelée de la rêne du dehors.

Tension & écart circulaire de la rêne du dedans ;

Changement de main.

Ouverture :

Un demi-arrêt, le pli conservé par la tension de la rêne du dedans.

Destruction du pli :

Les rênes rendues.

Reconstruction du pli :

Les rênes reprises avec la tension de la nouvelle rêne du dedans.

Fermeture :

Comme au pas d'école.

LA HANCHE OU LES DEUX BOUTS EN DEDANS ;

Préparation & formation du pas sur la ligne.

Le pli :

Tension de la rêne du dedans.

Préparation :

Tension & pression de la rêne du dedans ;

Soutien de la rêne du dehors.

Action :

Pression de la rêne du dehors.

Tension & écart de la rêne du dedans ;

Passage des coins.

Entrée de l'avant-main :

Tension & pression de la rêne du dedans.

Soutien renouvelé de la rêne du dehors.

Sortie de l'avant-main :

Pression de la rêne du dehors.

Soutien renouvelé de la rêne du dehors.

Tension de la rêne du dedans.

Changement de main exécuté sur deux pistes.

Ouverture :

Pression de la rêne du dehors.

Tension & écart de la rêne du dedans.

Tension & demi-pression de la rêne du dedans ;

Soutien de la rêne du dehors.

Destruction du pli :

Les rênes rendues.

Reconstruction du pli :

Les rênes reprises avec la tension de la nouvelle rêne du dedans.

Fermeture :

Comme au pas d'école.

Autre fermeture relative au contre-changement de main exécuté sur deux pistes.

Aussitôt les temps de la rêne du dehors pressée ; de la rêne du dedans tendue & écartée, on marque

B b ij

un demi-arrêt, les rênes égales, & le pli reparoit sous la tension de la nouvelle rêne du dedans.

Contre-changement de main exécuté sur deux pistes.

Ouverture du contre-changement de main exécuté sur deux pistes :

Pression de la nouvelle rêne du dehors.

Tension & écart de la nouvelle rêne du dedans.

• Tension & demi-pression de la nouvelle rêne du dedans.

Soutien de la nouvelle rêne du dehors.

Destruction du pli :

Les rênes rendues.

Reconstruction du pli :

Les rênes reprises avec la tension de la nouvelle rêne du dedans.

Fermeture :

Comme au pas d'école.

Autre fermeture du même changement de main, préparatoire au renversement d'épaules exécuté sur deux pistes.

Aussitôt les temps de la rêne du dehors pressée, de la rêne tendue & écartée, on marque un demi-arrêt, le pli conservé par la tension de la rêne du dedans.

Renversement d'épaules exécuté sur deux pistes.

Ouverture du renversement d'épaules exécuté sur deux pistes.

Tension & pression de la rêne continuée du dedans.

Ecart de la rêne continuée du dehors.

Demi-pression de la rêne continuée du dehors.

Tension & soutien de la rêne continuée du dedans.

Les rênes rendues & reprises encore avec la tension de la même rêne du dedans.

Fermeture :

Comme au pas d'école.

Si j'ai su faire connoître quels sont les temps simples de la main d'où sortent les effets généraux des rênes; si j'ai su donner une appréciation certaine du degré d'influence de ces mêmes effets généraux sur tout l'ensemble du cheval, & particulariser en même temps leur action immédiate sur telle ou telle division isolée de sa masse; enfin si j'ai su tirer, par l'écorcher des trois principaux airs terre-à-terre, la quintessence des différentes positions de la main qui gouverne les mouvements artificiels du cheval, il ne me reste donc plus qu'à présider au travail de mon élève occupé du premier changement de main de gauche à droite, qu'il doit exécuter sur deux pistes avec le secours de sa seule main gauche. Or, pour que le cheval, ployé à droite, passe diagonalement les deux jambes gauches par-dessus les deux jambes droites, on n'ignore pas qu'il faut, pendant le repos à terre des jambes 1 & 4, rapporter sur le dedans la main arrondie, dont les doigts sont exactement rentrés, & reporter ensuite sur le dehors la main encore arrondie,

mais avec le petit doigt écarté, à mesuré que le cheval appuie les jambes 2 & 3. Alors les temps successifs & progressifs des rênes; gauche, pressée; droite, tendue & écartée, puis tendue & modérément pressée; finalement, de la rêne gauche soutenue, demandent & obtiennent alternativement le chevaler des jambes 2 & 4 sur celles 1 & 3.

Premier contre-changement de main, de droite à gauche, exécuté sur deux pistes.

On a les mêmes droits à la réussite du premier contre-changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, chaque fois qu'un demi-arrêt annonce l'échange qu'on est prêt à faire de cette seconde évolution contre la première diagonalement entreprise de gauche à droite. En effet, aussitôt que la puissance des jambes égales du cavalier, non-seulement accompagne, mais prime la retenue de sa main redressée; le cheval que ce temps intermédiaire remet d'aplomb sur ses quatre jambes, abandonne volontiers toute espèce de combinaison pour attendre celle qu'on veut lui communiquer. Dans cet état, la main cambrée, rapportée sur le nouveau dedans, produit les trois effets, de la tête du cheval ramenée à gauche; de la jambe 1 poussée par-dessus sa voisine; de l'écart oblique de la jambe 4. Voilà l'instant où l'annulaire, en sortant de la main cambrée qu'on reporte sur le dehors, donne le soutien de la rêne droite qui fait promptement succéder le chevaler transversal de la jambe 3 à l'enlever naturel de la jambe 2.

Premier renversement d'épaule de droite à gauche, exécuté sur deux pistes.

Lorsqu'on se méfie de ses forces au point de ramener le cheval par un renversement d'épaules, on reporte, sans préjudice à la préparation du demi-arrêt, la main arrondie sur le dehors, afin que, d'une part, & la tension, & la pression de la rêne droite, restée du dedans, fassent diagonalement rétrograder, malgré l'indication du pli, la jambe 1 par-dessus la jambe 2, tandis que de l'autre, l'écart de la rêne gauche permet l'éloignement oblique de la jambe 4. Viennent ensuite les temps de la rêne gauche pressée; de la rêne droite tendue & soutenue, qui, comme on en a la preuve, remettent le cheval, toujours ployé à droite, en pleine possession de sa jambe 2, & qui contraignent la jambe 3 à repasser brusquement par-dessus la jambe 4.

Première Volte, de gauche à droite, & premières Fractions d'une volte de gauche à droite, exécutées sur deux pistes.

Le principe universel des évolutions circulairement exécutées sur deux pistes étant écrit dans la méthode ci-dessus enseignée; ayant en outre démontré que c'est uniquement l'étendue du terrain qu'elles embrassent qui constitue ces évolutions, ou volte entière, demi-volte ou quart de volte, on

voudra bien chercher leur solution, par le moyen de la seule main gauche, dans les précédentes sections, sans attendre rien de neuf à cet égard.

Prendre un coin qui se présente à droite. Second changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes; repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes; enfin, entamé par une volte ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Que nous nous représentions le cheval entré dans la nouvelle piste, & que nous le suivions, à cette seconde main, travaillant la hanche, ou les deux bouts en dedans, nous le verrons passer aisément les angles ouverts à droite; changer, contre-changer de main; se prêter au renversement d'épaule; tracer une volte; n'en dessiner que la moitié, ou revenir, prestement par un quart de volte, chaque fois que l'élève écoute attentivement l'enlever des jambes du dedans, avant que de pousser son cheval sur le dehors, ou qu'il attend le jeu des jambes du dehors pour le ramener adroitement sur le dedans,

L'Arrêt.

La réunion des deux extrémités d'un cercle en prouve la régularité. Ainsi le temps d'arrêt avec lequel on interrompt, de la seule main gauche, la première allure naturelle au cheval, est celui qui termine le dernier air artificiel qu'on sache exiger de la même manière

La tête au mur.

Nous venons bien d'épuiser toutes les combinaisons distributives du cheval, mais pas encore toutes celles caractéristiques de ses actions artificielles. Les deux derniers airs terre-à-terre offrent dans ceux intitulés la tête, ainsi que la croupe au mur, une vaste carrière, où les amateurs peuvent exercer les talents acquis dans les trois premières leçons du travail. En effet, actuellement en pleine possession de la chaîne vertébrale du cheval, notre élève n'a-t-il pas le droit d'en tendre les ressorts à son gré? Fidèle économe des forces de l'animal qu'il subjugué, il a su d'abord gagner la première division mobile, autrement l'encoûre, en menant au pas d'école. L'épaule en dedans; la hanche ou les deux bouts en dedans, avec des changements, contre-changements de main, renversements d'épaules, voltes, demi-voltes, quarts de voltes, tous exécutés sur deux pistes, lui ont successivement appris à diriger séparément chacune des trois autres divisions mobiles; qui sont, les épaules, le corps, les hanches; & concurremment les quatre ensemble, tant du dehors sur le dedans, que du dedans sur le dehors. Ainsi les deux leçons qui vont terminer la première classe du travail, étant composées des mêmes genres de pas que celles dont on a ci-devant lu la dissection, j'en présenterai simplement l'historique, au-

quel j'ajouterai cependant, comme observation essentielle, qu'il faut prudemment s'en tenir à la première façon de mener les rênes séparées, jusqu'à ce qu'on ait ce tact fin & sûr, fruit d'une habitude raisonnée, & qu'on doit y revenir, sans hésiter, aussitôt que le cheval bégaie aux indications plus resserrées des rênes réunies dans la main du dehors, ou qu'il reste indécis dessous les pressions de la seule main gauche. Mais il me répugneroit singulièrement de reparler des pressions des jambes égales du cavalier, puisqu'il n'existe pas une des leçons & des éléments, & du travail, qui ne montre l'ondulation calculée de l'arrière-main, comme la cause universelle de l'obéissance du cheval, quelle que soit d'ailleurs la tournure que son avant-main puisse recevoir.

Ce que c'est que la Tête au mur.

Il n'est pas un air de manège dont la figure ne dépende de certaines proportions conventionnelles. Celles attributives de la tête au mur sont, d'après les conditions posées & reçues, de placer le cheval de manière qu'avec le pli sur le dedans, chaque bipède, parallèle au mur qu'il regarde, fraie obliquement une piste distincte, au moyen du cheval alternatif des deux jambes du dehors par-dessus celles du dedans. La pratique journalière des leçons m'a souvent permis d'observer que les élèves manquoient ordinairement celle de la tête au mur, pour vouloir suivre trop à la lettre le titre approuvé par l'équitation. Or, ils éviteroient aisément l'écueil fatal à cette leçon, s'ils avoient l'attention de conserver aux épaules du cheval la prééminence qui leur fait artistement & diagonalement entamer les différents airs auxquels on parvient à le ployer sur deux pistes. Au reste, il ne faut pas une oreille absolument délicate pour apercevoir l'erreur qu'on laisse glisser dans la position d'un cheval qui marche strictement la tête au mur; car la prompte répétition du heurt des pieds du dehors contre ceux du dedans, avertit à point nommé du moment où le non-chevalier provient du défaut d'obliquité.

Comment on met un Cheval la tête au mur.

On retrouve dans l'ébauche de la tête au mur une ressemblance complète avec la figure du changement de main exécuté sur deux pistes; ressemblance qui commande l'emploi des mêmes procédés. En conséquence, aussitôt le pli formé par la tension de la rêne du dedans, la pression, & le soutien immédiat de la rêne du dehors produisent le chevaler des deux jambes du dehors, que favorisent, & l'écart, & la demi-pression de la rêne du dedans.

Comment on exécute la leçon de la tête au mur.

Plus on veut compliquer les allures artificielles, moins il faut permettre au cheval d'en précipiter l'exécution. De-là cette recommandation, qui sert d'exorde à toutes les leçons du travail, de les faire

entamer au cheval droit la tête, d'encolure, d'épaules, de corps, de hanches, afin de se ménager assez de temps pour mettre le cheval dans la main; l'asseoir par gradation sur les hanches; bref, afin de lui donner le pli sur le dedans. Comme notre élève a souvent éprouvé que la souplesse est le vrai diapason de l'obéissance du cheval, il doit attendre que le sien soit à ce degré de légèreté reconnu pour être le germe de la finesse & de la soumission. Alors on mène la hanche, ou les deux bouts en dedans, jusqu'à la hauteur du premier coin, & au lieu de travailler à prendre ce coin, on demande l'exécution de la tête au mur, en opérant une suite motivée de temps pressés, écartés, puis soutenus de la rêne du dehors, dont on modifie la valeur progressive sur la puissance auxiliaire de la rêne du dedans quelquefois écartée; quelquefois modérément pressée; mais constamment tendue. Le cheval ébranlé la tête au mur chemine, premièrement avec le chevalier de la jambe de devant du dehors, que seconde à l'instinct l'écart oblique de la jambe de derrière du dedans. Ensuite il retire la jambe de devant du dedans de dessous celle du dehors, & la pose à côté d'elle. Quatrièmement, & enfin, il enlève la jambe de derrière du dehors qu'il étend au-dessus de sa parallèle, & que, du même temps, il avance derrière sa transversale. On fait suivre au cheval le tracer des pistes, non-seulement avec la tête; mais encore avec les trois autres divisions mobiles des épaules, du corps, des hanches, obliquement tournées sur le dedans, suivant ce principe, l'avant-main a, & doit toujours avoir une action primitive sur l'arrière-main qui n'a, & ne peut jamais avoir qu'une action imitative,

Passages des coins.

Le souvenir de ce principe en rappelle un autre analogue à la prise des coins. Ce dernier enjoint aux académistes de ne faire passer dans les angles que les seules jambes avec lesquelles le cheval fraie la piste. Puisque le plan oblique de la tête au mur engage le cheval à placer un peu plus au milieu de la piste la jambe de devant du dehors que celle du dedans qu'il appuie continuellement auprès de la crête, il en résulte qu'à cet air, on effectue la prise des coins en augmentant la valeur des temps de main ci-dessus adaptés au passage exclusif des épaules dans les mêmes angles. C'est donc actuellement la pression renouvelée de la rêne du dehors, précédée & suivie par le soutien de la même rêne, & encore aidée par la tension fixée de la rêne du dedans, qui pousse d'abord la jambe de devant du dehors dans les coins presqu'à l'exclusion de celle du dedans, & qui l'en chasse ensuite aussi privativement.

Changements de main.

Les élèves n'ont pas le choix dans les différents changements de main. Il n'est que celui sur deux pistes qui puisse valablement diviser la leçon de la

tête au mur. Enseignons à présent la manière dont on l'enchaîne à la quatrième leçon du travail. La résolution prise de changer de main, avant que de la communiquer au cheval esquissé la tête au mur, il faut nécessairement travailler à repousser l'avant-main du dehors sur le dedans, afin que les épaules abandonnent la parallèle qu'elles ont en face, & qu'elles arrivent les premières au niveau de la diagonale. En annonçant que ce préliminaire s'appelle dévider les épaules, l'équitation indique les moyens de réussir. En effet, puisqu'un cheval placé vis-à-vis du mur ne peut se présenter diagonalement à la carrière qu'il veut traverser, sans diligenter ses épaules plus que ses hanches; de son côté, le cavalier ne peut espérer cette action privilégiée de la part du bipède du devant, à moins que de renouveler les temps de main qui viennent d'ordonner l'entrée dans les angles, ainsi que leur sortie, plutôt avec la jambe de devant du dehors qu'avec celle du dedans. Lorsque les épaules revenues sur le dedans y prennent les hanches, on ouvre le changement de main que le cheval parcourt sur deux pistes, & qu'il ferme d'après la méthode ci-devant établie, conçue & suivie.

L'Arrêt.

Nous avons déjà fait nombre d'observations particulières à l'arrêt des différents airs de manège. Leur résultat présente le redressement du cheval qu'on a l'intention d'arrêter, comme une préparation expresse & indispensable. On consomme cette préparation par le seul fait de la clôture du changement de main; ainsi, nul doute qu'il faut saisir le cheval à son retour sur la première piste, pour lui marquer le temps d'arrêt de la tête au mur.

Position du Cavalier pendant la leçon de la tête au mur.

La position qu'on doit adopter pendant la marche de ce quatrième air terre-à-terre n'est pas nouvelle. On se décide à la prendre étendue sur le dedans; aussitôt qu'on pense au chevalier des jambes du dehors, qui ne peut avoir lieu qu'autant que les masses combinées de l'homme & du cheval portent à plomb sur les jambes du dedans.

De la croupe au mur.

Les écuyers envisagent la croupe au mur moins comme un air de manège, qu'ils n'en considèrent la figure comme une version de la tête au mur. Il est constant que le seul intitulé de cette dernière leçon avertit les élèves qu'elle ne diffère d'avec la précédente que par la situation absolument inversée du cheval, eu égard toutefois à sa direction actuelle, puisque la combinaison interne des masses, ainsi que leur répartition externe, sont communes à l'un & à l'autre de ces deux airs terre-à-terre.

Ce que c'est que la croupe au mur.

Pour qu'un cheval marche la croupe au mur, il faut qu'avec le pli, ses épaules soient obliquement

menées du dehors sur le dedans ; il faut que le bipède de devant trace en dedans de la carrière une seconde piste parallèle à celle qui régné le long du mur, & que l'action de ce bipède ait lieu par le cheval de la jambe de devant du dehors ; enfin il faut que le jeu de l'arrière-main, qui suit la piste ordinairement frayée le long du mur, corresponde en tout point à celui de l'avant-main, au moyen du passage de la jambe de derrière du dehors que le cheval avance également par-dessus celle du dedans.

Comment on met un Cheval la croupe au mur.

Ce n'est qu'en comparant qu'on peut saine-ment juger. Voilà pourquoi, nonobstant la description exacte de la tête au mur, j'ai donné l'analyse fidèle de la croupe au mur, afin que la comparaison de ces deux airs engage à se servir, pour le dernier, de la méthode usitée pour le premier.

Comment on exécute la leçon de la croupe au mur.

Il ne suffit pas d'apercevoir les nuances qui diversifient les airs de manège, pour en attraper la tournure à la première vue. Par exemple, quoiqu'on exécute très-régulièrement l'air de la tête au mur, on peut être extraordinairement embarrassé de choisir l'instant où on doit présenter un cheval à l'air inverse de la croupe au mur : à plus forte raison aura-t-on quelque inquiétude sur la conduite qu'il faut tenir pendant le cours de cette dernière leçon du travail terre-à-terre. Mais un élève entre dans la carrière avec la confiance qu'inspirent des principes éprouvés, aussitôt qu'il se représente la nouvelle position du cheval obligé de mettre actuellement les pieds de devant dans l'empreinte qu'il formoit auparavant avec les pieds de derrière, & qu'en conséquence il observe l'impossibilité physique d'entretenir le dedans indiqué par le pli, si la rêne du dehors ne repousse pas le cheval de piste en piste, & ce, dès la première qui sert à sa préparation. Le point de difficulté consiste donc à disposer le cheval au travail de la croupe au mur avec une suite de calculs absolument opposés à ceux qui préparent la combinaison antérieure de la tête au mur. Or, rien de mieux à faire en pareille circonstance ; cependant après avoir rempli les trois conditions du cheval dans la main, du cheval sur les hanches, du cheval ployé, que de mener l'épaule en dedans jusqu'à la fin d'une piste, puisque alors les combinaisons ci-dessus employées pour la tête au mur reprennent le cheval & le ramènent sur la même piste, la croupe tournée vers le mur, & par le cheval alternatif des deux jambes du dehors.

Passage des coins.

On a vu le cheval obliquement conduit la tête au mur, poser la jambe de devant du dehors un peu plus au milieu de la piste que celle du dedans, & cette jambe de devant du dehors effectuer presque seule la prise des coins. On retrouve bien la

même obliquité pendant la marche de la croupe au mur, mais les hanches occupant le long du mur la place qu'avoient les épaules, la jambe de derrière du dedans, comme gardienne du milieu de la piste, doit s'emparer des angles à son tour, au détriment de celle du dehors qui n'en fait qu'effleurer la crête. Ainsi, lorsqu'on estime les épaules à la hauteur du coin, on ajoute promptement la pression à la tension de la rêne du dedans, & ces deux temps unis aux soutiens réitérés de la rêne du dehors retardent autant l'action de l'avant-main, qu'ils accélèrent le jeu de l'arrière-main : donc la jambe de derrière du dedans placée plus près du coin que celle du dehors, en trace aussi l'angle d'une manière plus intime.

Changements de main.

La croupe au mur est le seul air de manège qu'aucun des changements de main connus jusqu'à présent ne puisse pas diviser. En effet, d'après la situation à contre-sens du bipède de devant, les épaules tracent elles mêmes un plan oblique en dedans de la carrière, en sorte que le cheval présente toujours son épaule du dehors à chaque diagonale : circonstance qui ferme évidemment l'entrée des deux changements de main, de quelque manière qu'on veuille les traverser. Il faut pourtant essayer de couper la leçon de la croupe au mur, sans en effacer la figure. Voici comment on y parvient. A peine le cheval arrive-t-il au bout d'une des longueurs du manège, qu'un demi-arrêt annule toutes les opérations analogues à l'air qu'il exécute sur deux pistes. Dans cet état, les quatre divisions mobiles sont absolument redressées, mais l'avant-main encore sur le dedans laisse l'arrière-main parallèle au mur qu'elle suit. Je crois avoir assez souvent fait observer qu'une évolution épineuse en apparence, n'est pas la plus difficile en réalité. Nous en avons ici la preuve : car la tension de la nouvelle rêne du dedans n'a pas plutôt retourné le pli, que la puissance de la rêne actuelle du dehors détermine le cheval, obliquement esquissé la croupe au mur, à revenir de piste en piste sur celles qu'il vient de parcourir avec la même tournure.

L'arrêt.

Quoique les élèves soient instruits des formalités ordinaires à l'arrêt des airs de manège, cependant ils manqueraient infailliblement celui qui termine la croupe au mur, s'ils ignoroient qu'il ne faut penser à le marquer au cheval, qu'au moment où l'approche d'un mur a facilité son redressement préparatoire.

Position du cavalier pendant la leçon de la croupe au mur.

Ayant démontré, par la règle des rapports comparés, que la tête & la croupe au mur ont une même cause, il en résulte que leurs effets sont en raison égale. Ainsi, les élèves ne doivent point être étonnés de s'entendre dire que la position

étendue sur le dedans, enseignée pour la quatrième leçon, est encore la seule à prendre pendant la cinquième & dernière du travail terre-à-terre.

MÉTHODE D'INSTRUCTION RELATIVE SUR-TOUT A LA CAVALERIE. (DE BOHAN).

C'est des premières leçons mal données & mal conçues que proviennent toujours les attitudes forcées & gênées, qu'on ne détruit qu'avec tant de peine.

Le zèle & la volonté d'un commençant le font ordinairement roidir & contraindre, pour se redresser & s'étendre, si le maître n'a l'attention de lui démontrer que la grace ne peut exister qu'avec l'aisance. Ce n'est qu'au bout de quelques jours, que toutes les parties de son corps auront acquis la souplesse & l'habitude de la position qu'on lui demande.

On prendra toutes les précautions nécessaires pour conduire le cavalier par gradation, en commençant par les mouvements les plus lents, les plus doux, les plus réguliers & les plus unis, pour arriver, à mesure qu'il se confirmera dans sa posture, aux mouvements les plus rapides, les plus durs & les plus irréguliers.

Le pas uniforme sur une ligne droite fera donc choisi pour les premières leçons, comme l'allure la plus douce, & dans laquelle il est le plus aisé de conserver son équilibre.

On se gardera bien de se servir de la méthode usitée dans presque toutes les écoles, de commencer par faire trotter les cavaliers à la longe sur des cercles, & souvent sur de jeunes chevaux, dont l'allure irrégulière exige une longue pratique pour n'en être pas déplacé; mais quand même on choisiroit le cheval le plus sage & qui trotte le plus régulièrement, le corps, dans le mouvement circulaire, en proie aux forces centrifuges & centripètes, présente des difficultés pour conserver son aplomb, difficultés qu'un commençant ne sauroit vaincre; il n'est, dans ces leçons, occupé que de se tenir par des moyens de force; il faut donc attendre qu'il soit bien confirmé dans le mouvement simple & direct, avant de le faire passer au mouvement composé & circulaire.

On donnera toujours au cavalier un cheval mis ou dressé, afin qu'il puisse pratiquer les préceptes qu'il a reçus; alors, l'obéissance ou la désobéissance de l'animal servira même à l'avertir de ses fautes, il recevra de son cheval une leçon continue.

Pour faciliter les moyens de donner leçon aux commençants, & multiplier les précautions contre les accidents qui pourroient arriver en les mettant d'abord en plaine, on a imaginé des espaces fermés, appelés *manèges*, assez vastes pour travailler les chevaux sur toutes les allures, mais pas assez grands pour que l'élève puisse cesser un instant d'entendre le maître; ces manèges sont encore fort

commodes pour dresser & assouplir les chevaux:

Il y a des manèges de deux espèces, les uns couverts & les autres découverts.

Les premiers sont destinés à se garantir des mauvais temps, qui feroient un obstacle à la suite & continuité des leçons que l'éducation des chevaux exige.

Les seconds sont des espaces simplement limités par des barrières.

On a élevé dans toute la France des manèges destinés à l'instruction de la cavalerie, & c'est surtout depuis la paix de 1762, que ces édifices se font multipliés à l'infini, mais la forme qu'on leur a donnée, servira, tant qu'ils existeront, à prouver la fausseté de nos idées & de nos principes, sur les moyens de former de la cavalerie. Les planches des Newcastle & des la Guérierne ont servi de plan à nos architectes; au lieu de donner à ces manèges la plus grande longueur possible, on ne leur a donné, dans cette dimension, que trois fois leur largeur; c'étoit la proportion de ceux de Versailles, & personne ne s'éleva contre cette imitation, absurde pour la cavalerie, car ce n'est que dans des espaces longs qu'elle peut décider & unir ses allures, qualités qui deviennent le principe de l'ordre, de l'ensemble, & de la force de nos escadrons. D'autres raisons militent encore en faveur des espaces vastes pour faire travailler la cavalerie, puisqu'il faut que ces manèges soient propres à contenir un grand nombre de chevaux à-la-fois; & pour que ces chevaux ne s'y ruinent pas promptement, il faut que les coins soient assez éloignés, pour que les mouvements directs ne soient pas réduits en mouvements circulaires. La faute qu'on fit alors existe encore aujourd'hui, mais elle est d'une conséquence à mériter l'attention du ministre. Si on approuve mes principes, & qu'il y ait encore des manèges à élever, je conseille de leur donner 80 pieds de largeur sur 300 pieds de longueur. Il y a deux manèges à Lunéville, dans lesquels 72 hommes marchent ensemble avec aisance. Ce sont les seuls que je connoisse où la cavalerie puisse travailler avantageusement, & sans se ruiner. Tous ceux de nos garnisons ne sont propres qu'à exercer une douzaine de cavaliers à-la-fois & en file.

On dira peut-être que les manèges sont inutiles, & que la cavalerie doit s'instruire en plaine; je réponds que, tant que la saison permet à la cavalerie de sortir, il faut la mener dehors, mais qu'en France, pendant cinq mois de l'année, les pluies, les neiges, les glaces, les frimats l'empêchent de sortir; & que, lorsqu'elle n'a point de manège, elle reste dans une inaction nuisible à l'homme & pernicieuse au cheval.

Quant aux manèges découverts, fermés par de simples barrières, ils doivent avoir à-peu-près les mêmes proportions; je préfère ces derniers pour instruire les hommes, & les premiers pour instruire les chevaux.

Mais

Mais revenons aux leçons de mon cavalier ; après avoir démontré sa position , il me reste à fixer la marche qu'on doit lui faire suivre pour la consolider ; & à indiquer la succession des leçons qu'il doit recevoir. Je n'entrerai que dans les détails des opérations qui servent à mener le cheval parfaitement dressé , car c'est de l'instruction de l'homme dont il s'agit seulement ici , la seconde partie de cet ouvrage traitant suffisamment de celle du cheval.

Il n'est pas douteux que la justesse de la posture de l'homme sur le cheval influe infiniment sur l'obéissance de ce dernier ; il faut donc s'attacher premièrement à la conserver , & secondement à rendre les opérations des mains & des jambes du cavalier simples , faciles , & indépendantes du reste du corps.

Première leçon.

Le cavalier prêt à marcher sera placé , ainsi que nous l'avons déjà dit , sur un cheval dressé & sage ; il sera sans étriers , parce que ses cuisses n'ont pas encore acquis le degré d'allongement dont elles sont susceptibles ; ses mains seront placées ainsi que je l'ai indiqué plus haut , tenant chacune une rêne du bridon. Il faut se garder de mettre le cheval en bride , parce que les commençants sont sujets à se tenir à la main , & par conséquent à gêner la bouche de leur cheval ; d'ailleurs il est nécessaire de leur expliquer & faire sentir l'effet des rênes , & le bridon devient beaucoup plus commode pour cet objet.

Afin de commencer par le mouvement le plus simple & le plus aisé , on mettra le cheval au pas , sur une ligne droite A B , (*fig. 15*).

En le supposant arrêté au point A , pour se porter au point B , ses bras , qui ne sont qu'à demi tendus , se baisseront également , & assez pour donner pleine liberté au cheval de porter sa masse en avant , mais pas assez pour qu'il n'existe plus aucun sentiment entre les mains du cavalier & la bouche de son cheval.

Par une simple flexion dans les deux genoux , le cavalier fera sentir les premières aides de ses jambes au cheval , en se servant des moyens que nous avons expliqués en parlant des aides , & en observant de mettre beaucoup d'égalité dans les deux plis des genoux , afin que la direction du mouvement soit sur la droite A B. Car mon cheval est dressé , comme on le verra par la suite , à se porter à gauche si la jambe droite de l'homme donne plus d'aide , & à droite si c'est la gauche qui en donne le plus. La ligne droite est , dans ce cas-ci , la résultante de deux forces égales en direction opposée. Je préfère les manèges découverts pour instruire les hommes , parce que , n'ayant point le secours du mur pour contenir leurs chevaux droits , ils sont obligés d'employer leurs deux jambes avec justesse ; au lieu que les écoliers habitués aux manèges fermés de murs , ne travaillent ordinairement qu'avec la jambe de dedans , & se trouvent

Equitation , Escrime & Danse.

très-dérangés lorsque le mur leur manque.

Il est évident que la position la plus avantageuse au cheval , est celle dans laquelle il sera parallèle à la ligne 1 , 2 , puisque celle qu'il suit lui est parallèle , & qu'il ne peut la quitter sans allonger son chemin. Toute l'attention du cavalier doit donc être portée à contenir son cheval dans cette direction ; il y aura peu de peine , puisque mon cheval est dressé ; il lui suffira seulement d'opérer toujours en proportion de la lenteur ou de la vitesse que le cheval mettroit dans son allure.

Nous avons vu que le corps établi d'aplomb sur sa base , étoit placé le plus solidement possible , mais que si cette base , ou le corps du cheval , venoit à se porter en avant , le corps de l'homme tomberoit nécessairement en arrière , si quelque puissance ne le soutenoit & ne l'attiroit en avant. Nous avons démontré que la résultante du poids des cuisses & des jambes emportées avec le cheval , faisoit un effort capable de soutenir ce corps , & l'empêcher de tomber en arrière ; mais si cette loi est suffisante pour l'équilibre , lorsque le cheval est dans un état de mouvement uniforme , elle devient insuffisante , dans l'instant où l'animal passe de l'état de repos à l'état de mouvement ; parce que l'écoulement de ce changement d'état donne une impulsion au haut du corps de l'homme qui tend à le laisser en arrière ; & plus il y aura de différence entre le repos & la vitesse , plus l'écoulement & l'impulsion seront considérables , & plus aussi l'aplomb de l'homme sera difficile à garder. Il est donc premièrement bien essentiel de n'employer aucune force dans les opérations des jambes , qui leur feroit perdre de l'effort qu'elles font par leur pesanteur , conjointement avec les cuisses , pour attirer le corps en avant.

La partie immobile , emportée avec le cheval qui se meut directement , attire nécessairement le corps de l'homme , auquel elle sert de base ; les points du corps les plus près des fesses de l'homme seront ceux qui seront les plus attirés , & cette force d'attraction en avant diminue proportionnellement en s'approchant du sommet de la tête de l'homme ; c'est ce qui fait que , si dans un moment inattendu , un cheval passe subitement de l'état de repos au mouvement direct , les reins de l'homme cèdent à l'impulsion , en fléchissant en avant , & le haut de son corps reste en arrière ; il est donc nécessaire que l'homme se précautionne , non-seulement par une résistance dans ses reins , mais même que ses muscles lombaires donnent une légère impulsion à son corps , pour le porter parallèlement en avant à l'instant de la motion de l'animal ; il est inutile d'expliquer ainsi le principe en donnant leçon , il suffit de dire à l'homme , comme méthode générale , que *sauf votre corps se porte en avant en même temps que l'animal* , car ce mouvement dans les muscles lombaires est aussi naturel à cheval qu'à pied.

Le cheval & l'homme , mis en mouvement avec

Cc

ces précautions, conserveront leur centre de gravité dans la même verticale ; & étant sur la direction A B, le cheval continuera à se mouvoir uniformément, si les aides se continuent avec gradation. Il ne s'agira que de continuer les mêmes causes pour obtenir les mêmes effets. Il semble que ce seroit ici le moment d'exposer comment le cheval peut sortir de la direction qu'on lui a donnée, & les moyens de l'y faire rentrer ; mais ce seroit confondre les deux parties de l'art de monter à cheval, & c'est de la position de l'homme seulement dont il s'agit dans ces premières leçons.

En parcourant la ligne A B, on fera sentir au commençant l'effet des poids & contre-poids de chacune de ces parties, qui doivent toutes tirer sur leur attache, savoir, les genoux tirés & pressés sur la selle par le poids des jambes, & les cuisses tirées & pressées sur la selle par leur propre poids.

La charge égale sur ses deux fesses l'avertira que son corps n'est penché ni à droite ni à gauche, car l'inégalité de cette même charge l'avertiroit que le corps est penché du côté de celle qui supporteroit le plus grand poids. Chaque pas de l'animal produit une petite secousse imperceptible de haut en bas dans tout le corps de l'homme, ce qui semble l'invier à y céder, en se relâchant de plus en plus ; cette petite secousse aidera les cuisses à s'allonger & se mettre sur leur plat, & les jambes à se placer plus tombantes & plus près du corps du cheval. Quelques maîtres pourroient être tentés de nier cette vérité, mais pour s'en convaincre, qu'ils interrogent les commençants, ceux-ci certifieront qu'ils se placent plus facilement sur un cheval en mouvement que sur un cheval arrêté.

Il n'est point nécessaire que le cheval en cheminant sur la droite A B, ait l'encolure pliée à droite, comme on le recommande dans presque toutes les écoles ; je remarquerai au contraire, que cette position d'encolure à droite rejette ordinairement les épaules du cheval à gauche, contraire sa marche, en un mot, le met de travers & hors de son aplomb. Je sais qu'un cheval de manège, dans un passage tride, ou une galopade raccourcie & élevée, acquiert de la grace aux yeux des spectateurs par cette position d'encolure, mais ce n'est ni des tours, ni des gentilleses dont j'entends parler dans cette instruction, c'est des principes certains & démontrés de l'art de monter & dresser les chevaux pour la guerre ; or, je me réserve de montrer par la suite combien il est essentiel que les chevaux soient absolument & rigoureusement droits pour l'ensemble & le train de nos escadrons, qui ne doivent connoître ni passage ni galop anlevé, mais seulement un trot franc & un galop décidé.

Lorsque le cavalier a le mur ou la barrière du manège à sa gauche, & l'espace du manège à sa droite, on dit qu'il marche à droite, & *vice versa*, on dit qu'il marche à gauche.

Arrivé au point B, le cheval ayant la tête dans le coin, & ne pouvant plus cheminer devant lui,

il faut le tourner à droite, pour le mettre sur la nouvelle direction B C ; pour opérer cet à-droite, le cavalier ouvrira son bras droit à droite, en augmentant la force de sa rêne droite, pour déterminer les épaules de son cheval à embrasser le terrain de ce côté, son bras gauche empêchera que l'encolure seule obéisse au mouvement de sa rêne droite, en retenant la tête & l'encolure ; il augmentera en même temps l'effet de ses jambes, pour que les opérations des mains ne ralentissent pas le mouvement de la masse ; la jambe gauche sur-tout empêchera le cheval de se jeter à gauche, & au contraire aidera à porter la masse de l'animal à droite. Dans ce petit mouvement circulaire de l'animal, la partie gauche de l'homme ayant à décrire un plus grand cercle que la partie droite, il faut prendre garde qu'elle ne reste en arrière, comme la force centrifuge tend toujours à l'y jeter ; mais ce n'est pas, comme l'enseignent plusieurs maîtres, l'épaule de dehors seulement qu'il faut avancer, c'est toute la partie gauche, qui doit suivre ce mouvement provenant sur-tout de la hanche.

Le cheval ayant passé le coin, & se trouvant sur la droite B C, les lignes des épaules & des hanches de l'homme doivent être perpendiculaires sur le côté 2, 3. L'élève cheminera sur cette ligne comme sur la précédente, & arrivé au point C, emploiera les mêmes moyens pour passer le coin & reprendre la direction C D.

J'ai fait jusqu'à présent l'énoncé de tous les principes de la position de l'homme, c'est à celui qui donne leçon à appercevoir les fautes que l'élève commet, à le reprendre, & se servir des meilleurs moyens pour le corriger.

Lorsque le commençant aura fait ainsi plusieurs tours marchant à main droite, on lui fera faire un à droite au point M, ou à tel autre qu'on voudra, pris sur les côtés 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4, 4, 1, & traversant le manège E. perpendiculairement à sa longueur ou largeur, partant par exemple du point M par un à-droite, & arrivant au point M en faisant un à gauche, en employant les moyens contraires à ceux qu'il a employés pour faire à droite, il se mettra sur la direction M B, où marchant & tournant alors à main gauche, il pratiquera les moyens nécessaires pour mener son cheval droit.

L'à-gauche qu'on fait pour passer de la ligne M M sur la ligne M B, s'appelle en terme de manège, un changement de main ; on peut aussi les exécuter par des demi à droite & demi à-gauche, en traversant diagonalement le manège.

Après une leçon d'un quart d'heure, plus ou moins, jugée suffisante par le maître, il fera faire halte au commençant. Je le suppose arrivé au point E, afin de laisser la liberté des murs à ceux qui pourroient travailler après. On lui commandera *halte*, ce qu'il exécutera en diminuant l'effet de ses jambes, & formant un arrêt avec égalité de force & de direction dans ses deux bras. Si la tête, l'encolure & les épaules sont bien sur la même direc-

son, le cheval obéira avec précision.

Nous avons vu, dans le passage du repos au mouvement à l'instant du départ, que le corps de l'homme étoit sujet à faire un mouvement en arrière; par la raison contraire, à l'instant de la cessation du mouvement, son corps est sujet à faire un mouvement en avant; il faut, pour l'éviter, que le cavalier se précautionne par une résistance dans les reins, qui arrête la continuité d'impulsion que le corps a de cheminer. Ces mouvements ne se font sentir que très-légerement dans les allures lentes, & par conséquent pourroient être niés par ceux qui n'ont pas approfondi leurs remarques sur l'équitation. Pour se convaincre que cette impulsion existe & se fait sentir dans l'instant de l'arrêt, il n'y a qu'à passer d'une allure vive à la cessation totale du mouvement.

Je ne fais si c'est pour avoir aperçu cette impulsion & pour y remédier, que quelques maîtres donnent le principe de mettre le corps en arrière en formant un arrêt, principe que j'ai démontré faux, & que je condamne encore ici comme inutile, puisqu'une légère résistance dans les vertèbres lombaires suffit; principe faux encore, en cela même qu'il est vague & indéterminé.

Cette leçon sera répétée alternativement aux deux mains, jusqu'à ce que le maître juge le commençant assez solide pour n'être pas dérangé par une action plus vive.

Deuxième leçon.

La deuxième leçon commencera, comme la première, par quelques tours de manège à droite & à gauche, & des changements de main en lignes perpendiculaires & diagonales, prises sur différents points des côtés du rectangle A B C D, mais le pas du cheval sera un peu plus déterminé & allongé par le moyen des aides du cavalier; pendant les premiers tours, on le fera plusieurs fois arrêter & repartir, afin de le familiariser avec ces mouvements, jusqu'à ce qu'il n'en soit plus ébranlé.

L'instant où le commençant sera le plus juste & le plus aisé, sera celui que le maître choisira pour le faire passer à l'allure du trot; pour cela, il lui fera augmenter les aides des deux jambes également & uniformément.

Dans ce passage subit de l'allure du pas à celle du trot, il faut avoir la même précaution pour conserver son corps perpendiculaire, que dans le passage primitif du corps au mouvement, & il en sera ainsi toutes les fois que les allures augmenteront en vitesse.

L'action du trot étant opérée, comme nous l'expliquerons, par les foulées successives des deux bipèdes diagonales, c'est l'allure la plus difficile pour la liaison de la partie immobile de l'homme au corps du cheval; car à chaque temps de trot, il se fait sentir sous les fesses de l'homme une impulsion qui tend à les élever de dessus la selle, où elles retombent dans l'intervalle des foulées.

Il est évident que pour être moins enlevées, il faut que les fesses soient chargées le plus possible, c'est-à-dire, que la ligne verticale du corps tombe perpendiculairement sur leur milieu; secondement, il faut que la roideur ne fasse rien perdre du poids des cuisses & des jambes, qui, attirant aussi les fesses par leur pesanteur, les rendront d'autant plus immuables qu'elles seront plus d'effort; aussi voit-on que l'homme en bottes fortes est plus lié à son cheval que celui qui est en bottes molles, ce qui prouve évidemment que toute force détruisant l'effet des poids, s'oppose nécessairement à la liaison de la partie immobile. Les forces de pression qu'on emploieroit deviendroient un obstacle à ce que l'assiette eût un appui continu sur la selle, car la pression des cuisses les empêche moins de remonter lors du choc des foulées, qu'elle ne les empêche de redescendre, en sorte que la désunion s'augmente à chaque temps de trot, dans la proportion de l'inégalité de la réaction à l'action.

Le seul principe de liaison à donner, est d'obtenir toute la pesanteur de ses cuisses & de ses jambes, & de s'appliquer à détruire tout obstacle qui pourroit empêcher de retomber dans la selle sitôt après le choc.

C'est principalement dans cette allure du trot, que le commençant fera des progrès rapides, & ils le feront d'autant plus, qu'on ne se fera pas pressé de l'y faire passer.

On le jugera en état de trotter, lorsqu'au partir de son cheval il ne se roidira pas. Il parcourra au trot les mêmes lignes qu'il a parcourues au pas; on l'y remettra plusieurs fois pendant la reprise, afin de lui faire connoître & sentir l'effet de ses opérations de jambes & de mains, dans ces changements subits d'allures.

Il est très-essentiel qu'à l'instant des à-droite, des à-gauche, ou des arrêts, il travaille des bras, en prenant son point d'appui aux épaules, & sans communiquer la moindre force au reste du corps; défaut assez ordinaire aux commençants.

L'élève acquérant habitude, solidité & confiance, ses cuisses seront bientôt allongées & sur leur plat; & elles se fixeront, à mesure que les muscles qui les garnissent s'applatiront en se relâchant.

On ne peut déterminer le temps qu'on laissera le cavalier à cette leçon; il sera relatif à ses progrès, c'est au maître à les juger.

On lui fera décrire différentes lignes dans le manège, afin de le confirmer dans ses opérations de mains & de jambes, & on prendra aussi les changements de main par les demi à-droite & demi à-gauche; suivant les diagonales G G.

Il est temps alors de faire changer de cheval à l'écolier, & cela est facile, parce qu'on en instruit presque toujours plusieurs à la fois; mais, je l'ai déjà dit, ce ne sera que des chevaux faits qui seront destinés à cette école; & l'avantage de ces changements de chevaux n'est fondé que sur la variété des

allures plus ou moins douces.

On exigera alors que le trot soit franc & allongé, & si l'assiette conserve une certaine immobilité, on permettra quelques tours de galop. Mais il ne s'agit point d'expliquer ici ni de faire étudier à l'élève l'accord qu'il doit mettre entre ses mains & ses jambes pour faire partir son cheval uni, soit sur les pieds droits, soit sur les pieds gauches; ce sont des opérations qu'il ne pourra comprendre que quand il fera d'une certaine force, & assez uni & lié pour sentir ce qui se passe sous ses fesses & ses cuisses. Nous traiterons de ces moyens dans la seconde partie, notre objet étant, dans ce moment, l'exacte union des deux machines.

On prendra donc l'instant où le cavalier sera le plus lié à son cheval, & où ils seront l'un & l'autre le plus d'à-plomb, pour commander au galop. Le cavalier fermera ses deux jambes également, en sentant un peu plus la rêne de dehors que celle de dedans, & s'il est nécessaire, le maître aidera en montrant sa chambrière, & même en en attaquant légèrement le cheval derrière la botte.

Le galop étant une répétition suivie de petits sauts en avant, il est démontré que la ligne horizontale du corps du cheval change à chaque instant & devient oblique à ce même horizon, tantôt en enlevant le devant, lorsque les jambes de devant sont en l'air, tantôt en enlevant le derrière lorsque les jambes de derrière sont en l'air; de sorte que, dans l'exactitude géométrique, le plan horizontal qui sert de base à l'homme dans l'état de repos du cheval, devient un plan incliné dans le galop; mais il est évident que, quelque direction que prenne le corps de l'animal, lorsque quelques unes de ses jambes quittent terre, la ligne verticale par laquelle passe son centre de gravité reste toujours perpendiculaire à l'horizon, & nous avons démontré que pour que le corps de l'homme restât en équilibre sur celui du cheval, il falloit que les deux lignes verticales de ces deux corps fussent toujours confondues en une seule & même ligne droite; il s'en suit donc qu'il faut que le corps de l'homme reste toujours perpendiculaire à l'horizon: si le corps de l'homme étoit d'une seule pièce, comme une verge inflexible *AB* (fig. 16), lorsque la direction de sa base *CD* viendrait à changer en *CK*, *A* viendrait nécessairement en *F*, pour lors son centre de gravité *O* tomberoit en *P*, à moins qu'une force *OG*, ou toute autre, ne détruisit l'effet de la pesanteur.

La force *OG* est la rane à la main que prennent ordinairement ceux qui se renversent à cheval, c'est-à-dire, ceux qui ne conservent pas leur corps dans la direction *AB*. Mais le corps de l'homme, n'étant pas inflexible, & ayant une charnière dans ses vertèbres lombaires qui lui permet de le mettre soit en avant, soit en arrière, elle doit être très-moëlleuse, afin que le corps change à chaque instant par rapport à sa base, & jamais par rapport à l'horizon.

C'est au galop que la division de l'homme en trois parties, deux mobiles & une immobile, est la plus apparente, puisque l'immobile, lié & emportée par le cheval, suit ses mouvements & ses nouvelles directions, au lieu que les fonctions des deux mobiles sont de varier sans cesse, afin de conserver l'équilibre de la machine entière; les plis des genoux étant parfaitement lâchés, les jambes auront à chaque instant la position que prendroient d'eux-mêmes des étriers pesants suspendus à des fils, c'est-à-dire, que la jambe formera avec la cuisse un angle d'autant plus aigu, que le devant du cheval sera plus enlevé.

Il est donc essentiel, dans cette allure du galop; de recommander sans cesse au cavalier de rendre souples & moëlleuses ses charnières des reins & des genoux, car si ces deux parties cessent un instant leurs fonctions, l'équilibre seroit perdu.

Les premières fois que le cavalier galopera, on le remettra toujours au trot pour le faire changer de main, & repartir sur la ligne droite, par les mêmes moyens que nous avons indiqués plus haut.

Il ne faut demander au commençant que la régularité de sa posture, & on doit s'en tenir à cette leçon jusqu'à ce qu'on juge que ses cuisses & ses jambes ont pris le degré de tension & de lâché qu'elles doivent avoir.

Troisième Leçon.

Il est temps de permettre au cavalier l'usage des étriers, des éperons & de la bride.

Il sera aisé de fixer la longueur des étrivières; on porte-étriers, puisque le cavalier est supposé avoir acquis le degré de tension dont ses cuisses sont susceptibles; il les chauffera de manière que le gros de son pied porte sur la grille; pour lors le talon, qui se trouvoit plus haut que la pointe du pied, deviendra plus bas d'environ un pouce, & la grille de l'étrier se trouvera supporter le poids de la jambe.

En se ressouvenant de l'utilité & de la nécessité du poids des jambes, pour concourir à l'équilibre de la machine, on doit sentir combien il est essentiel que les étriers ne soient pas trop courts, car dès-lors il est évident qu'ils anéantiroient l'effet de la pesanteur des jambes, par rapport à leur traction sur les genoux. C'est au francement qui se fera sur le cou-de-pied du cavalier, & au baïssement de ses talons, qu'on jugera du trop grand raccourcissement des étrivières.

L'inconvénient des étrivières trop longues n'est pas moins grand que celui des étrivières trop courtes, puisque le cavalier ne peut alors faire porter ses pieds sur la grille, qu'en la cherchant, en baissant & appuyant les pointes; alors les talons lèvent, les jambes se roidissent, l'étrier ne porte rien, & est perdu au moindre contre-temps qu'éprouve l'homme.

Les étrivières trop longues ou trop courtes sont donc deux défauts essentiels, qui contrarient la po-

frion & dérangent l'équilibre, la grace & la tenue du cavalier.

Il est plus commun de voir des étrivières plutôt trop longues que trop courtes; cela est une suite des principes que donnent certains maîtres, qui, sans avoir jamais raisonné leur art, prétendent que le corps, les cuisses & les jambes doivent être sur une seule & même ligne.

Le cavalier armera ses talons d'éperons. Ils doivent être fixés au talon de la botte, la molette directement sur la courure, l'axe de la molette doit être horizontal à la terre, & non perpendiculaire, comme quelques personnes les portent, parce que, ainsi placés, lorsqu'on s'en sert, ils déchirent & ne piquent pas.

Les éperons doivent être placés bas, parce que le cavalier en sera plus sûrement maître, & qu'il est des occasions, par exemple dans l'escadron, où ses jambes étant pressées, si ses éperons étoient hauts, ils porteroient involontairement.

Nous avons déjà parlé de la manière de se servir des éperons, nous en parlerons encore dans la seconde partie, comme d'un moyen propre à donner aux jeunes chevaux la connoissance des aides.

L'élève a dû comprendre jusqu'ici les différentes opérations de ses mains par rapport au cheval, & connoître l'effet de ses rênes, qu'il tenoit séparément; la position de sa main gauche, tenant les rênes de la bride, lui a été expliquée sur le cheval immobile, ainsi que l'usage de sa main droite, tenant le petit bridon appelé filet. Il suffit ici de savoir que les opérations indiquées produisent les effets qu'on demande, & ce ne peut être que dans la seconde partie, en parlant des mouvements de l'animal, que nous en prouverons mécaniquement la sûreté.

L'élève travaillera ainsi dans le manège découvert, aux deux mains sur toutes les lignes, & sur les trois allures, il pratiquera les opérations des mains & des jambes indiquées pour tenir son cheval droit & dans un train égal. Deux choses principales doivent devenir l'objet de son attention particulière; savoir, la fixation & justesse de sa main gauche, & la pesanteur de ses jambes conservées sur ses étriers dans l'instant où elles se ferment.

Les étriers deviennent une espèce de balance, qui sert à avertir le cavalier du déplacement de son corps, ou de la roideur de quelques-unes de ses parties, & au bout de quelques jours, ils lui donnent le sentiment d'une justesse qu'il n'avoit pas encore connue.

Je termine ici tout ce que je peux dire sur la position & sur les fonctions de chaque partie du corps de l'homme à cheval; c'est en conservant cette posture, & en faisant mouvoir ses parties mobiles selon les loix indiquées, qu'il parviendra à subjuguier & maîtriser le cheval le plus ardent, & en tirer des services incroyables, que n'en obtiennent jamais ceux qui ignorent l'art.

De trot.

Intelligence, patience & douceur, sont des qualités absolument nécessaires à un homme de cheval; elles doivent être secondées par le talent, mais il ne peut jamais que les remplacer.

Pour instruire un cheval, travailler avec fruit son instinct & sa mémoire, il faut discerner son caractère, car les moyens varient suivant l'observation de ces différences; il est des chevaux colères & mutins, il en est de timides & craintifs; celui qui les traite également est un *cafecol*, qui ne peut jamais obtenir de succès que du hasard; c'est sous de pareilles gens qu'il est si commun de voir des chevaux rétifs. Le manque de patience fait souvent hâter une besogne qui doit être lente. Nombre de gens fatiguent & excèdent les chevaux dans les premières leçons, sur-tout ceux qui montrent de la gaieté; ils ont recours au galop, aux terres labourées; ils exténuent & ruinent un cheval, qui, lorsqu'il ne peut plus aller, passe, aux yeux de l'ignorant, pour être dompté: c'est le terme.

Du Caveçon & de la Longe.

L'homme voulant affermir le cheval à sa volonté; le maîtriser, & en obtenir les services dont il est susceptible, se sert de son intelligence, qui enfanta l'art de le subjuguier & le rendre obéissant.

Sans cet art, nos propres forces n'eussent jamais suffi pour nous rendre maîtres d'un animal libre & fougueux; malheur à ceux qui entreprendroient encore de le vaincre par une résistance égale à sa force; toute contrainte doit donc être éloignée du cheval, sur-tout dans les commencements, si on ne veut le rendre à jamais ennemi de l'école & de l'obéissance.

Qu'il me soit permis de supposer pour l'objet de mes leçons un de ces chevaux sains, vigoureux, ardents, entiers sur-tout, un andaloux, par exemples, ou un anglois amené au manège dans cet instant où il quitte le nom de poulain pour prendre celui de cheval; quand on veut donner un modèle, c'est toujours la belle nature qu'il faut choisir, & je ne connois point de race plus fière, plus guerrière & plus agréable que l'espagnole, & point de race plus svelte & plus infatigable que l'angloise; le cheval, en un mot, quel qu'il soit, destiné à porter un cavalier & à obéir à ses volontés, doit être amené à ces fins, par une gradation de joug, qui ne lui permette pas de s'y défendre: toutes les attentions préliminaires de l'écurie sont supposées, c'est-à-dire, que l'animal ne doit point être vicieux à l'homme, mais au contraire aisé à l'approche, facile à seller, à brider, à conduire en main, & se laissant monter & descendre à droite & à gauche avec tranquillité; il ne faut que de la douceur pour obtenir ces choses, & je ne m'appesantirai pas sur les moyens connus de tout le monde pour y parvenir.

Le cheval doit être amené à l'école avec une selle, ayant dans la bouche un filet ordinaire, &

de plus un grand bridon, dit vulgairement *bridon d'écurie*; il faut prendre garde que la sous-gorge n'en soit point ferrée, & que les porte-mors soient d'une longueur suffisante pour ne point faire froncer les lèvres: la selle doit être placée de manière à ne point gêner les épaules; les panneaux doivent porter également dans toute leur étendue, il faut qu'elle soit le plus près possible du cheval. Le siège doit être horizontal, & point relevé du derrière, comme on le voit communément, ce qui rejette l'homme sur la fourchure, charge inégalement le cheval, & occasionne souvent de grands désordres en contrariant infiniment ses allures: la selle doit être placée de manière, que le centre de gravité de l'homme se trouve perpendiculaire sur le centre de gravité du cheval (*Voyez POSITION*), & elle doit être fixée dans cette position par les sangles, la croupière & le poitrail; tous ces soins étant pris, le cavalier montera & descendra plusieurs fois le cheval, sans que personne le tienne; mais il n'est pas temps encore de le faire marcher. Pour prévenir & remédier aux désordres auxquels il pourroit s'abandonner, il faut préalablement lui donner la connoissance de la chambrière; ce sera en le faisant trotter pendant quelques jours, un caveçon sur le nez, au bout d'une longe. L'usage du caveçon, connu depuis longtemps, est regardé avec raison comme fort utile, parce qu'obligeant le cheval à se plier sur les cercles, il met tous les muscles en action & les assouplit promptement. Il faut qu'il soit ferré sur le nez du cheval, de manière à ne pas vaciller. Le tout étant disposé pour le faire marcher, un homme se placera au centre du cercle qu'on se propose de faire parcourir au cheval, & tiendra la longe; un autre homme, prenant le cheval par le bridon, le mènera sur la circonférence du cercle, se tenant à son épaule de dedans, & en le tenant toujours, le promènera au pas sur cette circonférence, dont le rayon doit avoir au moins 20 pieds; après avoir fait deux ou trois tours, plus ou moins selon le besoin, l'homme qui le tient par le bridon, se retirera peu-à-peu; au cas que le cheval veuille s'arrêter, l'écurier, qui doit être un peu en arrière du cheval, & près de l'homme qui est au centre, montrera doucement la chambrière entre l'épaule & le ventre; en attaquant même légèrement, s'il en étoit besoin, le cheval partira au trot & même au galop; l'écurier doit avoir la main gauche sur la longe, afin de pouvoir agir sur le caveçon, & le secouer légèrement sur le nez du cheval, en donnant les saccades du haut en bas, jusqu'à ce qu'il soit remis au trot; s'il rue ou saute, c'est encore au caveçon à le corriger avec plus ou moins de force, selon que besoin sera: si le cheval en ruant ou en sautant diminue son train, se remet au pas, ou s'arrête, la chambrière doit le porter en avant & l'attaquer; savoir, s'il se cabre, à la croupe, s'il fait des sauts, entre l'épaule & le ventre, & s'il rue, à l'épaule.

Le caveçon & la chambrière ne doivent jamais opérer à-la-fois, ces deux actions se contrarieront & jetteront le cheval dans de grands désordres, le premier de ces instrumens sert dans le cas où le cheval, faisant des sottises, augmente trop son action ou s'emporte, & le second, c'est-à-dire la chambrière, dans le cas où il diminue son train.

Dans les moments où le cheval trotte bien & uniment, il faut prendre garde que la chambrière ne fasse aucun effet, la tenant cependant dans une position où le cheval puisse en apercevoir les moindres mouvements.

Si le cheval se jetoit sur le centre du cercle, celui qui tient la chambrière, la montreroit à l'épaule du cheval; quand elle commencera à le contenir au bout du rayon du cercle, & qu'elle le fera cheminer franchement, on prendra son temps pour l'arrêter en sifflant, le flattant de la voix, & secouant légèrement la longe: (Avec un cheval neuf, on peut avoir recours à tous ces moyens, qui seroient ridicules avec un cheval uni): souvent ces petites saccades au lieu d'arrêter le cheval l'animent; il ne faut pas s'opiniâtrer, ni vouloir les augmenter. Quoi qu'il soit essentiel de ne jamais céder au cheval, il ne faut cependant pas risquer de le faire se défendre. Dans la crainte de charger les jarrets, & de le rendre colère, il faut, avec ces fortes de chevaux, mettre beaucoup de temps à les arrêter, en rétrécissant peu-à-peu le cercle qu'ils parcourent; il en est de même lorsque, au partir sur ces cercles, ils s'abandonnent & s'emportent; il faut se garder de les saccader, ils s'en vont ordinairement plus fort; il faut au contraire élargir le cercle crainte d'accident, les laisser faire & n'avoir recours qu'à la voix & au sifflet pour les apaiser.

Il est essentiel, dans ces premières leçons, d'employer la plus grande douceur, & prévenir tout ce qui pourroit effaroucher le cheval, ou lui donner de l'ardeur.

Qu'on se garde bien de se servir d'un pilier au lieu d'un homme, pour y attacher la longe; ce précepte est dangereux: je conseille au contraire, lorsqu'on est obligé de se servir d'un homme qui n'est pas instruit, de le diriger continuellement sur ce qu'il doit faire. Mais, dans les régiments, la classe des chevaux neufs doit toujours être conduite par ce qu'il y a de plus instruit; c'est le moyen de hâter les progrès & d'abrèger l'instruction.

Le cheval étant arrêté & en repos, il faut le laisser souffler un moment, le carresser & le mettre sur le cercle à l'autre main, en y observant les mêmes règles, qu'à la précédente: cette leçon doit être très-courte, mais les reprises répétées deux & trois fois; elle doit aussi être continuée plusieurs jours de suite; beaucoup de chevaux appartiennent à l'école des dispositions de souplesse, qui permettent de ne se tenir que peu de jours à cette leçon; il est même des chevaux ardents, auxquels elle seroit plus nuisible que salutaire; il en est d'autres aux-

quels elle doit être continuée long-temps, tels que les chevaux paresseux, chargés dépaules, ou les ayant froides, les chevaux bas du devant, ou qui se ployent difficilement; c'est, je puis dire, le meilleur, & peut-être le seul moyen de donner quelque souplesse & légèreté à ces masses désagréables; les chevaux de cette dernière espèce se présentent avec difficulté sur les cercles, leur roideur en est la cause, ils sont sujets à s'y défendre, il faut par conséquent, si on ne veut pas les user, proportionner les leçons à leur force, & sur-tout n'exiger de vitesse qu'à mesure qu'ils acquièrent de la liberté; il faut laisser galoper ceux qui se présentent à cette allure; seulement, s'ils s'abandonnent trop sur leur devant, il faudroit faire travailler la longe sur le caveçon, par des faccades de bas en haut, & les changer souvent de main.

Moins le cheval a de disposition à travailler sur les cercles, plus il a de tendance à s'éloigner du centre; c'est aussi ce qu'on éprouve avec tous les chevaux roides, qui tirent continuellement sur la la longe, & avec tant de force, qu'ils entraînent souvent celui qui la tient; car, plus ils trouvent de résistance, plus ils tirent, & ils prennent un point d'appui continu, si on n'y remédie.

Il faut, avec de pareils chevaux, une personne entendue, qui tienne la longe dans ses deux mains, de façon à pouvoir résister & rendre alternativement, en tirant de temps à autre la tête & l'encolure du cheval à lui, & en la relâchant aussi-tôt; c'est sur-tout dans l'instant où le cheval tire le plus, qu'il faut tout lui abandonner; par cette méthode, & en le changeant souvent de main, il fera des progrès sensibles, s'affouplira & se soutiendra: lorsqu'on arrête le cheval, il faut l'exercer au reculer; pour cela, un homme se mettant en face du cheval, saisira une rêne de chaque main, & portant ses deux bras également en avant, opérera l'effet des rênes sur l'embouchure, jusqu'à ce que le cheval recule; s'il s'y refusoit, la même personne saisiroit les deux rênes de la main gauche seulement, & de la droite donneroit de légères faccades de caveçon sur le nez de l'animal, mais il faut beaucoup de douceur & de patience dans ces commencemens, & ne reculer que peu de pas & très-doucement: pendant le temps qu'on met un cheval à la leçon de la longe, il ne faut pas le monter, sur-tout si son défaut est de s'appuyer sur la main, car on détruiroit par cette seconde leçon, le fruit de la première: j'ai vu des chevaux qui, après quinze jours de cet exercice, n'étoient pas reconnoissables. Je l'ai employé avec succès, pour remettre d'excellens chevaux, devenus pesans sur les épaules & peu sûrs de jambes, pour avoir été mal montés.

On juge le terme qu'il faut mettre à ces leçons, lorsque les chevaux manient avec aisance sans forger ni s'appuyer sur la longe, & qu'en montrant la chambrière, ils s'échappent au galop, uniment & avec facilité; pendant les derniers jours de cette

leçon, on fera très-bien de la terminer en les montrant en liberté au pas décidé, j'en donnerai les moyens par la suite.

Les chevaux espagnols, les danois, ceux du Holstein, les napolitains; en France, les chevaux limousins, les auvergnats, les dauphinois, les poitevins ont en général moins besoin de cette leçon que les chevaux anglois, les barbes, les normands; c'est à l'homme de cheval à les juger.

Jugeant le cheval souple & obéissant à la chambrière, on lui ôtera tout-à-fait le caveçon, & le cavalier montera dessus avec les précautions ordinaires. Cette méthode de mettre sur-le-champ un cheval neuf en liberté, paroitra peut-être ridicule à bien des gens, sur-tout aux partisans des écoles où on est dans l'usage de laisser les chevaux neufs dix-huit mois à la longe; mais l'expérience nous démontre que les chevaux montés sur les cercles sont très-fatigués & se ruinent bientôt: lorsqu'on est obligé d'y avoir recours, il faut toujours que ce soit sans être montés.

Cheval monté en liberté.

Il est essentiel de ne jamais mettre un cheval neuf qu'entre les mains d'un homme instruit, car on ne peut douter qu'il faille beaucoup d'art pour faire obéir cet animal, qui, étonné du fardeau qu'il porte, s'abandonne souvent à des défenses infinies, sur-tout si le corps de son cavalier, vacillant sans cesse, contrarie ses mouvemens: ce début sur un cheval neuf, est la pierre de touche de tous ces prétendus écuyers, dont la science est dans la force; en vain ils lutteront avec leur cheval qui, toujours plus fort qu'eux, s'abandonnera à mille déréglemens avant de leur obéir; delà les faccades, les jarrets perdus, & le cheval ruiné.

Le cavalier étant en selle, parfaitement placé, comme nous l'avons dit dans la première partie, il ne doit avoir d'autre ambition que de déterminer la masse de son cheval à parcourir une ligne droite, ou suivre les murs d'un manège. La première chose qu'on doit apprendre à un cheval, c'est de se porter en avant aux aides des jambes, parce que sitôt que le cheval y obéit, le cavalier peut prévenir les fautes & les défenses; & on verra par la suite que c'est le seul remède qui puisse corriger les chevaux qui ont des vices. Le cavalier voulant marcher à droite, doit baisser les deux mains, afin de rendre au cheval & lui permettre de se porter en avant; puis en fermant les deux jambes également, lui faire sentir les premières aides du premier degré, appeler de la langue en même temps, & si le cheval n'obéit pas, se servir de la gaulle, en lui donnant un léger coup sur l'épaule droite.

La masse une fois ébranlée, le cavalier doit sentir la rêne gauche avec assez de force, pour redresser peu-à-peu le cheval à gauche le long du mur; mais si le cavalier n'opéroit que du bras gauche, il pourroit arriver que le cheval n'obéiroit qu'en amenant la tête & pliant l'encolure de ce même

côté, & que, contrarié par cette posture, il s'arrêteroit; mais comme c'est la masse & non l'encolure qu'il faut déterminer à se porter à gauche, il est nécessaire que la rêne droite tienne la tête & l'encolure un peu à droite, pendant qu'un mouvement plus fort de la rêne gauche attirera l'épaule à gauche, & la jambe droite doit se fermer davantage, & augmenter les aides, afin d'empêcher que le cheval s'arrête, & en même temps déterminer son centre de gravité à se porter à gauche; mais cette jambe n'étant pas encore connue, doit être secondée par un léger coup de gaulle, à la place même où elle se ferme.

Si le cheval n'est pas assez forcé par ces mouvements du cavalier, & qu'il refuse d'obéir, en continuant de laisser tomber l'épaule à droite, pour lors la gaulle doit réitérer ses secours avec plus de force sur cette épaule, & en même temps la rêne gauche travailler avec plus de force pour redresser le cheval.

Une fois mis en mouvement, & déterminé le long du mur, le cavalier doit chercher à l'y mener au pas, & à l'appaiser en se relâchant lui-même, & en donnant au cheval toute la liberté possible, c'est-à-dire, en ne se servant des mains qu'avec la force nécessaire pour le tenir redressé, & parallèle au mur autant que faire se pourra. La force & la roideur du cavalier excite le cheval à l'ardeur, par la pression qu'il éprouve des cuisses ou des jarrets, & les opérations des jambes roides produisent toujours des effets roides & à coups, au lieu que quand les jambes sont moëlleuses, le cheval y prend une confiance qui le fait y répondre moëlleusement & sans surprise. Le cheval parallèle au mur, est le point de perfection du cheval parfaitement dressé, & il seroit absurde de vouloir l'exiger d'un cheval neuf à sa première leçon; c'est presque toujours en demandant trop aux chevaux qu'on les fait se défaire.

Quand le cheval diminue son pas, le cavalier doit fermer moëlleusement ses jambes, en appelant de la langue, cette dernière aide servira à faire connoître la première; mais il doit observer que ses mains en se baissant, précèdent toujours les aides, afin de ne pas s'opposer à leur effet; cette contrariété, dans les mains & dans les jambes, est souvent la source des désordres auxquels s'abandonnent les jeunes chevaux.

Le cavalier cheminant ainsi, & arrivant au bout de la façade du manège, doit redresser son cheval avec la rêne gauche, & sa jambe droite jusques dans le coin, sans chercher à l'y faire parfaitement entrer; y étant arrivé, il s'agit d'en sortir par un à-droite; le cavalier doit profiter habilement de la nécessité où est le cheval de tourner, pour lui faire connoître sa rêne droite, qui doit s'ouvrir à droite & le décider. Sur un cheval parfaitement dressé, les opérations des mains & des jambes doivent être imperceptibles, parce que l'animal répond aux premières aides, mais sur un cheval neuf, auquel il

s'agit de les faire connoître, il faut que les mouvements soient grands & se fassent franchement. La rêne gauche doit en même temps diminuer son effet, & ne plus faire qu'aider la droite, en retenant la tête & l'encolure, si elles étoient disposées à se trop porter à droite & laisser l'épaule à gauche, & à mesure que le cheval finit son à-droite, la rêne droite doit diminuer son effet & la rêne gauche augmenter le sien, pour contenir le cheval redressé, c'est-à-dire, parallèlement au mur; revenu sur la ligne droite, les deux mains doivent varier leurs opérations suivant le besoin; & l'action des jambes se faire comme sur un cheval dressé, en observant seulement de l'accompagner des aides de la langue, ou de la gaulle. L'objet est de tenir le cheval droit, & pour ce, les jambes doivent suivant ces cas, travailler séparément, ainsi que les rênes; mais toutes les fois qu'il s'agit de hâter ou ralentir la marche, c'est aux deux jambes & aux deux rênes à travailler ensemble; il faut rejeter le précepte de tous les auteurs qui, ne parlant que de la jambe de dedans, prétendent que celle de dehors est remplacée par le mur; de pareils préceptes annoncent que leur auteur n'avoit nulle idée de la précision, de la justesse & du mouvement des corps. La jambe de dehors est aussi nécessaire que celle de dedans, quelquefois même elle doit travailler davantage, puisqu'il est des chevaux qui laissent tomber leur masse en dehors: qu'on se persuade donc une fois que l'espace fermé de mur ne comporte point un art & une méthode différente de monter à cheval: dehors, méneroit-on son cheval d'une jambe? Non, servez-vous donc des deux quand vous êtes à couvert, comme quand vous êtes en plaine.

Nous venons de voir par les opérations des rênes, qu'elles ont chacune un effet différent & opposé, c'est-à-dire, la rêne droite en s'ouvrant détermine le cheval à droite, & la rêne gauche le détermine à gauche; mais nous avons vu aussi qu'il est très-possible au cheval de se soustraire à cette obéissance, en amenant l'encolure du côté de l'action de la rêne: pour prévenir cet inconvénient, il faut avoir recours au travail des deux ensemble, avec la proportion suivante; la rêne du côté où vous voulez tourner est celle qui doit faire le principal & premier effet, mais la rêne de dehors doit lui aider & faire le second effet, c'est-à-dire, n'employer que la force suffisante pour empêcher l'encolure d'obéir à la rêne qui doit diriger la masse: de même, lorsque le cheval chemine le long d'une façade du manège, la rêne de dehors doit toujours faire le premier effet, & celle de dedans ne doit faire que le second, c'est ainsi qu'on tiendra le cheval redressé. On nomme vulgairement cheval redressé, celui dont les épaules sont sur la ligne qu'il doit parcourir; mais cette définition n'est point exacte, car les épaules peuvent très-bien suivre le mur à gauche, & la masse ou le centre de gravité, être tombé à droite, auquel cas il est faux de dire

dire que le cheval est redressé, puisqu'il est essentiellement de travers.

Le cheval laisse tomber sa masse à droite ou à gauche, en se pliant & laissant ses deux extrémités d'un côté & la masse de l'autre, ce que le cavalier sent aisément par le dérangement dans l'allure du cheval, & le malaïse qu'il ressent lui-même dans sa position; on voit que les moyens de le remettre droit se bornent à amener les extrémités du côté opposé, & se servir de la jambe & de la gaine du côté où les côtes se gonflent; mais le vrai moyen de corriger le cheval lorsqu'il est un peu plus avancé, c'est de le tourner en cercle du côté où la masse tombe en le ployant beaucoup.

Quand le cheval aura fait quelques tours de manège au pas, en suivant exactement les murs, le cavalier cherchera à le faire changer de main, afin de lui en faire faire autant à gauche; dans ces premiers changements de main, il ne faut exiger aucune justesse, chercher simplement à parvenir à son but, qui est de promener le cheval à gauche.

Pour ce, on prendra le moment où il sera appaisé; & après avoir passé le coin 2, (fig. 15), arrivé au point G, le cavalier lui fera faire un demi-à-droite, par les mêmes moyens dont il s'est servi pour lui faire faire un à-droite entier, en observant que les moyens doivent être moindres pour un demi-à-droite, que pour un à-droite entier, & le déterminera avec les jambes sur la diagonale G G; arrivé à son extrémité, le cavalier, par un demi-à-gauche, remettra son cheval sur la direction G 3; en observant, dans ce demi-à-gauche, que la rêne gauche doit faire le premier effet & la rêne droite le second.

Autre règle générale; c'est qu'en proportion que les mains travaillent pour tourner un cheval, les jambes doivent augmenter leurs aides; car tout mouvement de main tend à ralentir la masse, & afin qu'elle percute toujours également, il faut regagner par les jambes ce que les mains font perdre de vitesse.

Dans tous ces à-droite & demi-à-droite, les deux jambes doivent travailler également, à moins que le cheval en tournant ne laissât tomber sa masse à droite ou à gauche, auquel cas, la jambe de ce même côté doit opérer beaucoup plus que l'autre, qui ne doit presque rien faire. Nous avons vu le cavalier promenant son cheval au pas à main droite, il doit employer les mêmes moyens inversés pour le promener à main gauche, & au bout de deux ou trois tours, quand il aura reconnu l'espace qu'on veut lui faire parcourir, on le mettra au trot, qui est l'allure où les jeunes chevaux doivent être exercés, jusqu'à ce qu'ils soient ce qui s'appelle débourés. Pour passer à l'allure du trot, le cavalier revenu à main droite, je suppose son cheval étant droit, baissera les deux mains, & fermant ses jambes, l'excitera à partir, l'aidant soit de la langue, soit de la gaine, s'il en est besoin; & une fois dans cette allure, il l'entretiendra dans

Equitation, Escrime & Danse.

le même degré de vitesse, & lui fera parcourir le manège de la même façon qu'il l'a fait au pas.

Si je n'avois qu'à décrire les opérations d'un homme de cheval sur un cheval neuf, je garderois le silence sur toute espèce de défenses & fautes auxquels les jeunes chevaux sont sujets à se livrer, parce que l'homme véritablement instruit les prévient & les évite; (les fautes des chevaux sont presque toujours occasionnées par celles du cavalier, il n'y a que les ignorants qui s'en prennent à leurs chevaux, & les battent des sottises qu'ils leur ont fait faire). Mais mon but est de faire connoître les opérations que l'art emploie, non-seulement pour éviter & prévenir les fautes du cheval, mais encore pour y remédier, & le corriger de celles qu'il peut faire, lorsqu'un cavalier peu habile les a laissées convertir en habitude.

C'est aux premières leçons que le caractère & les qualités des chevaux se découvrent, & il est nécessaire de les bien discerner, pour leur donner une éducation avantageuse.

La nature, trop bizarre dans ses jeux, nous met dans l'impossibilité de décrire particulièrement chaque individu; aucuns ne se ressemblent parfaitement, ainsi nous serons obligés de nous contenter de trouver certains rapports qui, les rapprochant, nous permettent de les comprendre généralement dans quelques classes. Nous les diviserons d'abord en deux: la première comprendra les chevaux bien conformés, forts & nerveux, & la seconde, les chevaux mous & foibles, quoique quelquefois bien proportionnés. Les chevaux de la première classe sont presque toujours obéissants & aisés à instruire, la raison en est dans leur force, qui leur permet d'obéir avec aisance à tout ce que le cavalier leur demande. Il s'en rencontre cependant quelques-uns qui, ayant été battus & effarouchés par ceux qui les ont élevés, sont colères & rétifs, mais l'art les corrige aisément: il n'en est pas de même des chevaux de la seconde classe, dont la foiblesse est la source de tous leurs vices; il est vrai qu'ils sont aisés à prévenir, en ne leur demandant que ce qu'ils peuvent donner, mais si malheureusement un pareil cheval est tombé dans des mains ignorantes, il faut bien du temps & de l'art pour le corriger des défauts qu'il aura contractés, & cet art ne peut être que le fruit d'une théorie raisonnée & d'une longue habitude.

Revenons à notre première classe, voyons l'espèce de vice auquel ces chevaux sont sujets, & les moyens de les corriger: communément les fautes sont les seuls dérèglements auxquels ils s'abandonnent lorsqu'on veut les trop contraindre, les raccourcir, les faire passer ou tourner dans des endroits où quelqu'objet les aura effrayés; pour lors ils emploient franchement leurs forces pour s'y soustraire, & ils sont sujets aux espèces de fautes qu'on nomme *sautes de mouton* & *cabriole*. Dans le saut de mouton, le cheval s'élance & s'enlève des quatre jambes presque en même temps, sans déta-

D d

cher de ruade, & son dos s'arrondit comme dans le saut de carpe, ce qui rend la tenue très-difficile, sur-tout lorsque ces sauts sont répétés de suite : la cabriole est de tous les sauts du cheval le plus brillant, le plus enlevé, & celui qui annonce le plus la force & la vigueur ; c'est l'espèce de saut auquel on dresse ordinairement les sauteurs dans les manèges ; le cheval enlève d'abord le devant, & s'élançant avec force embrasse un terrain considérable ; & dans l'instant que ses quatre jambes sont à la même hauteur, & que le devant va retomber, il détache vigoureusement la ruade ; ce saut, quoique fort & brillant, n'est point dangereux, ordinairement le cavalier n'en est point déplacé.

Il faut, lorsque le cheval se dispose à sauter, si c'est droit devant lui & en avant, le déployer franchement, en fermant les jambes, dans l'instant où il veut rassembler ses forces ; c'est un moyen presque sûr d'empêcher le saut, parce qu'un cheval pour sauter, est obligé de diminuer la vitesse de sa masse, & de rassembler ses jambes près de son centre de gravité, afin de pouvoir prendre l'élan nécessaire pour l'opérer ; un écolier, pour peu qu'il commence à sentir ses chevaux, s'aperçoit aisément de ce moment où le cheval médite sa saut, & si dans cet instant il l'occupe & le pousse vigoureusement en avant, il est démontré qu'il la prévient.

Mais il est rare que les chevaux sautent droit devant eux ; presque toujours prévenus par leur cavalier qui les en empêche, ils s'échappent ordinairement en jetant leur masse soit à droite, soit à gauche ; ces sauts de travers sont un peu plus difficiles à prévenir, parce que l'acte préparatoire du cheval est plus prompt, & qu'il faut plus de tact pour sentir cet instant : mais quand on le peut, la correction est de les redresser par la rêne à laquelle ils vouloient se soustraire, les porter en avant de la jambe opposée, en les châtiant même par la gaulle derrière la botte, ou fermant l'éperon, s'ils commencent à connoître les jambes ; par ces moyens on les corrigera bientôt.

Passons à la seconde classe, malheureusement la plus nombreuse, & voyons les moyens d'en tirer parti.

C'est presque toujours la mauvaise construction des chevaux qui est cause de leur foiblesse. Cependant il n'est point de règles sans exception : j'ai vu des chevaux dont les belles proportions attiroient les regards des plus grands connoisseurs, être mous & incapables d'aucun service. Je renvoie aux livres d'anatomie, qui traitent cette matière amplement ; & je me bornerai à donner quelques idées absolument nécessaires. Deux causes premières s'opposent à la bonté du cheval, savoir, la disproportion dans sa charpente, c'est-à-dire, dans l'ostéologie, 2°. la disproportion dans ses muscles, c'est-à-dire, dans la myologie : je m'explique ; le cheval qui a la ganache grosse, le garot bas, les

épaules ferrées, les reins trop longs, les hanches hautes, ou qui est trop long ou trop court jointé ; &c., pèche dans sa charpente. Celui qui, étant parfaitement d'aplomb sur ses quatre membres bien proportionnés, mais dont les os ne sont pas garnis de muscles suffisamment gros, ou dont le tissu est trop lâche, &c., pèche dans la myologie. Ces défauts sont autant d'obstacles qui s'opposent à la bonté de l'animal, & on ne peut exiger de ces chevaux le même genre de travail que du cheval parfaitement proportionné, & pourvu de muscles compacts & tendineux.

Nous avons laissé le cheval partant au trot à main droite, & cheminant le long d'une façade du manège, je suppose A B (fig. 15). Après avoir fait quelques temps de trot, quelquefois il s'arrête tout court, jetant les épaules dans le mur, & la croupe en dedans, sans vouloir avancer ni reculer ; plusieurs raisons peuvent occasionner cette défense ; la première, que le cheval soit effrayé par quelqu'objet ; la seconde, que le cavalier exige trop de vitesse & trop d'allongement dans son allure. Le cheval ne peut y fournir, s'il est trop abandonné sur les épaules. Quelques personnes pourront faire une réflexion contraire à ce que j'avance, & croire qu'un cheval abandonné sur les épaules doit embrasser plus de terrain que celui qui est d'aplomb ; cela paroît d'abord raisonnable, puisque plus vous voudrez le rassembler, plus il diminuera sa vitesse ; mais qu'on fasse attention que le cheval étant sur les épaules, sa masse ou son centre de gravité, dépassant trop les jambes de devant, prend une direction oblique à la terre, & non parallèle à l'horison, & que par conséquent les jambes de devant peinent beaucoup pour relever sans cesse cette masse, qui les charge trop, & les gêne dans leurs mouvements, au lieu que le cheval d'aplomb, c'est-à-dire, soutenu par les jambes qui posent à terre, peut cheminer avec beaucoup plus de vitesse, par la liberté dont jouissent les jambes qui se meuvent. Il ne peut y fournir s'il a le devant bas & les hanches trop hautes. Alors il se révolte contre les aides & s'y défend en s'arrêtant court ; il est souvent entretenu dans cette sottise par la faute que la surprise fait faire au cavalier, qui est de mettre le corps en avant, ou d'avoir de l'incertitude & de la vibration dans cette première partie mobile ; il faut donc que le cavalier ait grande attention de fixer son corps dans cet arrêt subit ; il y parviendra par une force moëlleuse dans la charnière de ses reins ; & en relâchant parfaitement son bas, il doit se servir des moyens indiqués pour faire partir de nouveau le cheval, en observant de ne l'allonger que proportionnellement à sa structure & à sa souplesse. Si le cheval a été effrayé par quelqu'objet, il faut avec beaucoup de douceur le mener sur ce qui l'a épouvané. Si le cheval retombe plusieurs fois dans cette faute, qu'il s'arrête à chaque tour, sans qu'on en puisse soupçonner d'autre raison que la colère, il faut que le cavalier

âche de prévenir ces instans où le cheval se ralentit, & qu'il le châtie vigoureusement de la gaulle ou des éperons : sur de tels chevaux, la main ne doit absolument faire aucun effort, puisqu'elle est faite pour arrêter la masse : celui qui tient la chambrière doit aider les mouvements du cavalier : cette défense est une des plus grandes marques de foiblesse dans les chevaux, elle est commune à ceux qu'on travaille trop jeunes ; c'est pourquoi je recommande encore beaucoup de douceur & de très-courtes leçons.

Il est des chevaux qui, après s'être ainsi arrêtés court, se cabrent, c'est-à-dire, enlèvent les jambes de devant, & rejettent tout le poids de leur corps sur celles de derrière ; cette sorte est dangereuse ; elle est souvent occasionnée par la trop grande sensibilité de la bouche ; inquiétés par les mains du cavalier qui, travaillant avec trop de force, rejette le poids de l'avant-main sur l'arrière-main, les chevaux colères qu'on veut forcer à l'obéissance & redresser à une rêne, sont sujets à se cabrer pour chercher à s'y soustraire ; il faut s'appliquer à prévenir ces instans, ce qui est très-possible, parce que le cheval ne peut se cabrer en marchant, il faut absolument qu'il s'arrête, & que ses jambes de derrière viennent prendre un point d'appui sous le centre de gravité ; dans ces instans on doit le porter vigoureusement en avant, & le châtier d'un coup de gaulle derrière la botte : mais si le cheval a été si prompt que vous n'avez pu le prévenir, ou si malgré vos aides & votre châtiement il a refusé d'aller en avant, il faut dans l'instant de la pointe lui rendre tout absolument, & que la charnière de vos reins, bien moëlleuse, permette à votre corps de se mettre en avant, comme il est démontré (fig. 16).

Le corps du cheval étant dans la direction CD , & le corps de l'homme dans la perpendiculaire AB , lorsque le cheval enlève le devant, & qu'il change sa direction CD en CK , si celle de l'homme AB suivait le mouvement du cheval, elle se trouveroit toujours perpendiculaire au cheval & dans la direction FOH ; mais comme nous avons démontré précédemment que le corps de l'homme ne devoit pas être perpendiculaire sur le cheval, mais bien à l'horison, il faut donc qu'à mesure que le cheval s'enlève, la charnière des reins de l'homme se plie, & permette au corps de rester dans la direction AB , afin que sa verticale se trouve toujours ne former qu'une seule & même ligne droite avec celle du cheval.

Le moëlleux dans le pli des genoux est essentiel dans le moment, afin que les jambes soient près du cheval, sans le ferrer ; & que par leur poids elles servent à contenir les fesses dans la selle ; les jambes, bien relâchées dans leur ligament, prendront d'elles-mêmes cette position que leur donnera leur pesanteur.

Le moindre coup de main ou de jambe pourroit faire renverser le cheval ; il faut donc une cessa-

tion entière de mouvement de la part de l'homme ; & qu'il attende que la pointe finie, le cheval soit prêt à reprendre terre ; pour lors ses deux éperons doivent se fermer & le pincer vigoureusement ; il ne fera plus possible au cheval de se renverser, parce que pour recommencer une pointe, il faut qu'il prenne un nouveau point d'appui à terre, & les éperons faisant leur effet avant, il sera obligé d'y obéir.

Celui qui tient la chambrière doit en faire usage ; & aider le cavalier, en châtiant le cheval à la croupe, sur-tout si on craint qu'il se défende aux éperons.

Les jeunes chevaux, qui commencent à avoir de la force dans les reins, sont des pointes pagaiées ; il en est qui ne s'enlèvent qu'à une très-petite distance de terre ; ceux-là ne sont nullement dangereux ; mais il est toujours prudent de ne pas leur en laisser contracter l'habitude, parce que les jarrets seroient bientôt ruinés ; les chevaux qui sont sujets à faire des pointes sont ordinairement légers.

Il est des chevaux sujets au défaut opposé à celui que je viens de décrire, c'est à dire, qui, au lieu d'enlever le devant, prennent un point d'appui sur cette partie, enlèvent leur croupe, & détachant leurs jambes de derrière par une vive extension, opèrent ce que nous appellons la ruade.

Lorsque le cheval rue, le cavalier doit, sans déplacer sa partie immobile, relâcher le bas de ses reins, en mettant le corps en arrière, afin que la direction BA du cheval (fig. 17.) venant à se changer en BC , la sienne n'en suive pas le mouvement en HOK , mais reste en DON pour se trouver toujours perpendiculaire à l'horison, de manière que sa ligne verticale & celle du cheval soient toujours confondues en une seule ligne droite. Le cavalier doit aussi, en pliant ses genoux, porter son cheval en avant, en soutenant un peu les mains s'il s'enterroit trop.

Il est des chevaux chatouilleux, que les moindres mouvements du cavalier font ruer ; il faut les monter souvent & peu. L'éducation que nous donnons aux chevaux, contribue beaucoup, comme je l'ai déjà dit, à leur former le tempérament, & souvent à les rendre plus ou moins vigoureux : si on montoit les jeunes chevaux plus souvent, ils seroient d'une bien plus grande ressource, sur-tout pour la guerre ; leur corps s'accourumeroit au travail & en souffriroit moins : il est d'ailleurs contre nature, de tenir un animal aussi fort, vingt-quatre heures enchainé dans la même position ; ses muscles dans l'inaction ne prennent aucune vigueur ; je voudrois qu'on ne ménageât les jeunes chevaux que sur la manière de les travailler seulement, c'est-à-dire, qu'on proportionnât leur allure à leur force, mais qu'on les fit travailler au moins deux heures par jour, à l'âge de cinq à six ans. D'autres ruent par foiblesse de reins ; d'autres, parce qu'ils ont les hanches hautes & le garot bas. Il faut, règle générale sur les chevaux rieurs, faire travailler les jam-

bes fott en avant, & chaffer beaucoup les hanches afin de les occuper & charger; mais comme ces leçons sont fatigantes, & qu'il faut d'ailleurs avoir égard à la foiblesse de l'animal; elles doivent être très courtes: nous observerons ainsi que les chevaux ne ruent presque jamais droit, & que c'est communément en jetant les hanches soit à droite, soit à gauche: les opérations de main du cavalier doivent donc se faire dans l'intention d'opposer les épaules aux hanches: le cheval étant à droite sur la direction 1, 2, s'il rue en dedans, c'est en y apportant la croupe; il faut, pour la redresser, non-seulement que les hanches se ferment, mais encore que les rênes apportent les épaules à droite, parce que le cheval se trouve forcé par ce moyen de jeter les hanches à gauche; quand il y a répondu, la rêne gauche doit redresser la masse entière, de concert avec la jambe droite. Ce moyen d'opposer les épaules aux hanches, en se servant des rênes, est contraire aux principes que nous avons établis, & ne peut être regardé que comme une licence permise seulement dans les cas où les jambes du cavalier ne seroient pas suffisantes, ou que le cheval s'y défendrait.

Voilà en général à quoi se bornent les sottises & défenses des chevaux sur la ligne droite; favoir, à s'arrêter, se jeter de côté, se cabrer & ruer: par les moyens que nous venons d'indiquer, & surtout en prévenant les arrêts subits, on corrigera en peu de temps le cheval; & , règle générale, moins on aura recours aux mains, mieux on opérera.

Il ne suffit pas de faire parcourir le manège à un cheval, en lui faisant toujours suivre les murs; il s'accoutumeroit à une routine sans s'instruire: on voit dans les manèges des chevaux tellement accoutumés à la régularité d'une reprise, qu'ils mènent leurs cavaliers. Avec un cheval ainsi habitué, le cavalier seroit peut être dans le cas de manoeuvrer des mains, & de faire connoître les rênes à son cheval; d'ailleurs, l'animal en se mouvant toujours dans la même direction se roidiroit, & notre objet est de l'affouplir; pour cela, il faut que le cavalier change souvent de main de droite à gauche, & de gauche à droite, & double quelquefois du D au D, en observant de faire parcourir au cheval cette ligne DD, comme il parcourt la ligne 1, 2, c'est-à-dire, le tenir droit & les hanches bien vis-à-vis des épaules, le tout contenu également par les deux jambes & l'égalité dans les rênes. Parvenu à l'extrémité D, tourner de la même manière que dans les coins, de façon que les hanches passent bien par où les épaules ont passé, & sans se jeter en dehors, ni décrire un cercle plus grand. Il faut en trotant ainsi de jeunes chevaux, commencer ses changements de main indifféremment aux deux extrémités du manège, afin d'éviter qu'ils fassent rien par habitude.

Quand le cheval se décidera franchement sur les lignes droites, & obéira aux mains & aux jambes

du cavalier, c'est une preuve qu'il aura déjà acquis une certaine souplesse; pour lors la leçon du cercle lui sera avantageuse, mais donnée avec modération.

Du mouvement circulaire.

C'est avec raison, que tous les hommes de cheval & tous les écuyers ont fait grand cas de la leçon du cercle; elle est très-propre à affouplir le cheval, lorsqu'elle est donnée par un habile maître; mais toutes les écoles en ont abusé, en faisant commencer leurs écoliers & leurs chevaux neufs par les cercles: cette méthode est un obstacle aux progrès des premiers, & la ruine des seconds. Quand j'aurai expliqué la justesse nécessaire de la leçon du cercle, sa difficulté démontrera le ridicule de s'en servir pour début.

Ne perdons point de vue que l'objet que nous devons continuellement chercher à atteindre, & le seul de l'art de l'équitation, est de mettre l'homme & le cheval d'à-plomb, & de les y maintenir le plus longtemps possible. Le mouvement rectiligne est celui dans lequel l'aplomb est le moins difficile à prendre, & le plus aisé à conserver, tant pour l'homme que pour le cheval, puisque ses quatre colonnes se trouvent à leur place naturelle, vis-à-vis les unes des autres, & n'ont qu'un mouvement simple à opérer; le cavalier n'a donc d'autre attention à avoir que d'empêcher la variation de l'avant-main, ou de l'arrière-main, & de contenir le centre de gravité dans la juste balance de ses jambes; si le cheval en sort un instant, le cavalier en est averti promptement par l'irrégularité des mouvements, & il n'en est point qui n'aient assez de tact pour s'en appercevoir; il n'en est pas de même du mouvement circulaire, dans lequel le cheval, pour être d'à-plomb, doit être plié, & son corps prendre la direction d'un arc de cercle, c'est-à-dire, que tous les points de son côté de dedans, soient également éloignés du centre; or, dans cette posture circulaire, le cavalier ne peut se placer avec la même facilité; il faut nécessairement qu'il mette son corps dans la direction de celui du cheval, c'est-à-dire, que si le cheval marche à droite, il faut que la partie gauche du cavalier soit plus en avant que la droite, afin que ses deux hanches se trouvent dans la direction d'un rayon du cercle.

Cette posture, quoique plus difficile que la droite, se maintiendrait aisément, si le cheval ne remuoit pas, mais, sitôt qu'il chemine sur le cercle, les deux corps sont assujettis aux forces centrales, en raison de leur vitesse; le corps de l'homme par la force centrifuge tend sans cesse à s'écarter du centre, comme une pierre dans une fronde; voilà pourquoi tous les écoliers roulent en dehors, & malgré l'évidence de l'effet des forces centrifuges, qui tendent à jeter le cavalier en dehors, il est des maîtres qui donnent pour principe de faire asseoir le cavalier, non au milieu de la selle comme je l'ai indiqué, dans tous les cas possibles, mais

qui veulent au contraire que l'assiette soit beaucoup plus en dehors qu'en dedans : heureusement l'écolier, dans l'impossibilité de prendre cette position, ne fait nul cas du précepte, & conserve la position que la nature lui indique. Pour résister à cette force qui les y jette, ils se roidissent s'ils n'ont pas déjà acquis un certain degré d'à-plomb & de tenue, qui les mette à l'abri de craindre la chute : il est évident qu'une telle méthode nuit aux progrès d'un commençant, qui ne s'occupe que des moyens de se racrocher.

S'il ne s'agissoit que de résister à la force centrifuge, & d'empêcher le corps de l'homme de s'éloigner du centre, on y parviendroit en le faisant asséoir ou pancher en dedans ; mais pour lors le poids de l'homme ne chargeant plus que la partie de dedans, gêneroit le mouvement du cheval, & le seroit nécessairement sortir de son à-plomb & courir risque de tomber.

Le seul moyen de conserver son à-plomb, dans les mouvements circulaires, est d'avoir la partie de dehors très-avancée, exactement dans la direction d'un rayon du cercle, & de suivre le mouvement du cheval, de façon que la hanche de dehors chemine continuellement & en même-temps que lui ; je m'explique.

Le cavalier voulant promener son cheval sur les cercles, étant, je suppose, à main droite au point D, il doit avec sa rêne droite détacher les épaules du mur, & décidant son cheval sur la direction D K, avoir ses deux jambes à portée de lui servir à contenir les hanches de son cheval sur la piste que les épaules ont suivie. La jambe de dedans doit servir d'arc-boutant, & empêcher de passer de tomber à droite, & la jambe gauche empêcher les hanches de s'échapper à gauche : les rênes doivent continuellement travailler pour entretenir le cheval sur la ligne circulaire ; car, étant en proie aux deux forces dont nous avons déjà parlé ; savoir, à la force centrifuge & à la force centripète, dont l'une tend à l'éloigner du centre, & l'autre à l'y attirer, le cheval obéit avec indécision & à coup, alternativement à l'une & à l'autre ; il faut donc que les rênes servent à le déterminer sur la ligne circulaire, & que, conjointement avec elles, les jambes du cavalier l'y contiennent ; cette obligation de sentir davantage la bouche de son cheval sur les cercles, est favorable pour apprendre aux chevaux à connoître leurs rênes : nous ferons aussi à cet égard une observation, c'est que les rênes travaillant beaucoup en cercle, leur action tend toujours à diminuer la vitesse de la masse, & pour l'entretenir dans un mouvement uniforme, l'action des jambes du cavalier doit s'augmenter ; je l'ai déjà dit, sans cette compensation des forces aux obstacles, il n'y auroit point d'uniformité : autre raison pour laquelle les aides doivent s'augmenter sur les cercles, c'est que les chevaux étant dans une position gênante, ils sont plus sujets à se laisser aller, & à sortir de leur aplomb, & que le seul &

unique moyen de les relever, & les empêcher de s'abandonner sur ses épaules, est de se servir des aides des jambes.

Il est aisé de comprendre que le mouvement circulaire est plus fatigant pour le cheval que le mouvement rectiligne ; cela est causé par la nécessité où sont les jambes de chevaucher continuellement les unes sur les autres : de cette gêne, plus ou moins grande dans chaque individu, résulte quelquefois des défenses qui n'ont d'autre source que le défaut de souplesse. Il est même peu de chevaux qui répondent parfaitement aux premières leçons circulaires, c'est pourquoi il faut les y amener peu-à-peu, & se contenter les premières fois de mêler la leçon rectiligne de quelques tours en cercle, & n'en jamais faire plus de deux ou trois de suite à chaque main.

Le cheval se refuse quelquefois au mouvement de la rêne qui veut le déterminer sur le cercle ; plus on ouvre la droite, je suppose, plus la masse tombe à gauche & s'éloigne du centre : ce refus de la part du cheval est presque toujours occasionné par la faute de l'homme, soit parce que sa partie gauche est trop en arrière, soit parce que sa jambe gauche est sans effet, ou que la droite en a trop, soit enfin parce que le cheval est trop plié. 1°. Si le cavalier laisse sa partie gauche en arrière, & qu'il demande à son cheval de tourner à droite, il est physiquement impossible qu'il y réponde ; au contraire, sa masse se portera de plus en plus à gauche, pour opposer ses forces à celles de l'homme ; mais sitôt que le cavalier avancera sa partie gauche, les obstacles cesseront & le cheval obéira ; 2°. si le cavalier, au lieu de se servir de ses deux jambes, éloigne absolument la gauche, pour lors, la droite n'étant plus balancée fera trop d'effet, le cheval la fuira, & ne trouvant rien qui le soutienne à gauche, il y laisse tomber sa masse, & dès-lors, se pliant trop à droite, il y aura impossibilité physique de tourner : pour parer à cet inconvénient, il faut donc diminuer l'effet de la jambe droite, & faire opérer la gauche, vis-à-vis le centre de gravité, jusqu'à ce qu'elle l'ait jetté à droite.

Il faut observer que les chevaux ont ordinairement un côté ou une main, à laquelle il sont plus souples qu'à l'autre, soit naturellement, soit par le pouvoir de l'habitude, qui, comme dans l'homme, le fait droitier ou gaucher ; je n'en chercherai point la raison, il suffit que le fait existe, & communément les chevaux se plient plus difficilement à droite qu'à gauche. Le cavalier doit donc s'attendre à avoir plus de difficultés à vaincre à une main qu'à l'autre ; mais il ne doit pas pour cela borner ses leçons à toujours travailler à la main la moins souple, car il retarderoit les progrès, en croyant les accélérer ; il faut alors, en marchant à gauche, assouplir la main droite, & toujours rapporter ses actions à son objet principal. Je suppose un cheval se plaçant avec aisance à main gauche, & difficilement à main droite ; lorsque le cavalier marchera à gauche, il ne doit presque point y placer son che-

val, mais au contraire faire travailler sa jambe droite très-près du centre de gravité, afin de le jeter à gauche, & lorsqu'il marche à droite, ouvrir beaucoup la rêne droite, en ayant la jambe droite très-en avant, pour empêcher la masse de tomber, & lui apprendre à se redresser par la rêne gauche, qui doit travailler conjointement avec la jambe opposée.

Les progrès de ces leçons deviendront sensibles, & , après les avoir pratiquées quelques jours, le cheval travaillera avec beaucoup plus de liberté, de souplesse & de grace, sur les lignes droites.

C'est alors qu'il cherchera de lui-même à partir au galop, & qu'en le tenant droit, on peut lui en permettre quelques temps, sans chercher à le raccourcir par l'opération de main, mais seulement à l'appaiser en se relâchant, & en ayant des jambes très-moëlleuses.

Si le cheval, en se présentant au galop, part faux, il faut que le cavalier le remette sur-le-champ au trot, & le fasse recommencer, en observant de se servir de ses deux jambes & de la rêne de dehors, pour contenir les épaules parfaitement redressées, sans quoi il feroit toujours la même faute.

Il est un instant à prendre pour faire partir un cheval juste; ce n'est que le liant & l'usage qui donnent ce tact; cet instant est (à droite) celui où la jambe gauche de devant & la jambe droite de derrière sont en l'air, & vont poser à terre: si le cavalier rend alors & augmente ses aides, le cheval partira nécessairement sur le pied droit.

Il faut éviter tous les moyens auxquels l'ignorance a recours, & qu'on pratique dans certaines écoles pour faire partir les chevaux, tels que de les mettre de travers, & sur-tout de les enlever d'un temps d'arrêt, ce qui est contraire à toute espèce de raison: je permettrai tout au plus de profiter d'un coin, ou d'un tournant quelconque, & même on n'en doit faire usage que pour des chevaux très-difficiles au partir, & s'éloigner le moins possible des moyens simples & naturels.

Le cavalier, dans le partir au galop, doit avoir la plus grande attention à ce que son corps ne soit point surpris & laissé en arrière, dans l'instant où le cheval s'échappe par un mouvement très-prompt, & par lequel les écoliers sont sujets à être dérangés.

Le mouvement du galop est très-différent de celui du trot, & étant une répétition de sauts, le devant & le derrière du cheval sont alternativement enlevés, selon leur plus ou moins de vigueur, leur plus ou moins de souplesse, ou leur plus ou moins de qualités; il faut nécessairement que le corps de l'homme suive ces différents mouvements, & que son corps change à chaque instant par rapport à son cheval, & jamais par rapport à l'horizon: ce corps ne peut rester d'aplomb & perpendiculaire à l'horizon, que par un grand moëlleux dans la charnière des reins, qui forme la section de la première partie mobile, avec la partie immobile. Le pli des genoux doit être très-lâché,

afin que les jambes ne soient point enlevées, & portées en avant en même temps que le devant du cheval, ce qui arriveroit si elles ne formoient qu'une seule pièce avec les genoux; au lieu que cette section étant très-moëlleuse, la ligne verticale des jambes reste perpendiculaire à l'horizon, près du centre de gravité du cheval, & par conséquent à portée d'accompagner & soutenir sa masse.

Le cheval ayant fait un tour ou deux de manège au galop, à une main, on l'en fera changer, afin de lui en laisser faire autant à l'autre. On peut voir par ce terme de *laisser faire*, que je veux qu'on entende en général que les jeunes chevaux se présentent au galop avant de les exercer à cette allure, à moins qu'étant assuré de leurs forces, on ne leur reconnoisse un caractère paresseux.

Le changement de main se fera comme au trot, en observant d'y sentir un peu plus la rêne de dehors que celle de dedans, afin d'éviter que le cheval, qui ne se trouve plus contenu par le mur, ne change de pied.

Le cheval, jusqu'à l'extrémité de la ligne G G, se trouve toujours marcher à droite, & doit par conséquent arriver au point G sur le pied droit; mais ayant actuellement à parcourir la ligne G C, il est clair qu'il va marcher à gauche, & galoperoit faux s'il ne changeoit de pied dans l'instant de son passage de droite à gauche; quel est cet instant de passage? C'est le demi à gauche qu'opère le cheval pour passer de la ligne G G sur la ligne G C; ce demi-à-gauche est donc le moment qu'il faut prendre pour lui faire changer de pied. Il faut que dans l'instant qui précède la dernière foulée du pied droit de devant, le cavalier marque un temps d'arrêt, en sentant un peu plus la rêne droite que la gauche; par ce moyen il contiendra la partie droite du cheval, il fermera en même temps ses jambes, & la droite plus que la gauche, parce qu'il s'agit de jeter la masse sur le pied gauche; le cheval s'y trouvera forcé, & reprendra inmanquablement. Il est obligé, par sa construction, de partir sur le pied droit, si la masse est brusquement jetée à droite, & de partir sur le pied gauche, si la masse est brusquement jetée à gauche.

S'il arrive qu'au lieu de reprendre net, le cheval s'arrête au trot, c'est une preuve que les mains du cavalier auront fait trop d'effet, & les aides pas assez. Il faudra donc fermer la jambe droite jusqu'à l'éperon, & l'appuyer même vigoureusement, si le cheval balançoit: ayant été châtié ainsi une fois ou deux, il reprendra après au moindre avertissement du cavalier.

Il est des chevaux qui, en arrivant au bout du changement de main, fuient tellement la jambe droite du cavalier, qu'ils se jettent à gauche & s'éloignent du mur, sans changer de pied: il faut, sur de tels chevaux, que les deux mains se portent au mur, afin d'y diriger les épaules, & que la jambe gauche serve de soutien à la masse, sans

méanmoins détruire l'effet de la jambe droite.

D'autres chevaux se souvenant de la place où ils ont été châtiés, cherchent à éviter la punition, se hâtent de reprendre avant d'y arriver, & forcent la main de leur cavalier; il faut les corriger par le contraire, c'est-à-dire, les apaiser, & les laisser plutôt arrêter au trot que de souffrir qu'ils s'emportent.

Quoique ces différentes opérations soient assez simples & aisées à concevoir, il est nécessaire qu'un maître les démontre par la pratique à son écolier; & il est indispensable, avant que celui-ci puisse les mettre en usage, qu'il ait acquis un certain tact, qui lui enseigne le moment des foulées qu'il doit saisir pour opérer avec justesse.

Des qualités des chevaux.

La succession des leçons que je viens de tracer, est la seule méthode qui soit conforme à l'art, & dont on puisse attendre de véritables succès. C'est celle qu'on doit généralement suivre pour toute sorte de chevaux de monture, à quelque usage qu'ils soient destinés, & de ces premières leçons, dépendent la sagesse & quelquefois la force de l'animal pour sa vie; mais parvenu au point où je viens de le laisser, dans la dernière leçon, le cheval n'est encore que ce que nous appelons vulgairement *débouillé*. C'est en ce moment que l'écuier peut porter un jugement certain sur ses dispositions, sur ses forces & ses qualités, & qu'il peut décider le genre de service auquel il est propre, pour lui continuer une éducation relative.

Le cheval de manège, ou cheval de parade, le cheval de guerre, le cheval de chasse, le cheval de course, doivent tous être sains, souples & forts, mais différents, par les qualités particulières au service qu'on exige: je ne m'étendrai point sur la totalité des connoissances qui doivent servir à différencier ces chevaux, il faudroit faire un traité des races & des haras. Je n'ai à parler que de l'équitation; ce ne sera donc que sous ce point de vue que je les envisagerai.

Le cheval destiné au manège ou à la parade doit avoir les airs relevés; c'est-à-dire, une action dans les mouvements de ses jambes, qui rende ses allures trides, cadencées & brillantes; il doit avoir du feu: sans ces qualités; il est commun & sans distinction.

Le cheval de guerre ou d'escadron doit être plus froid, avoir les allures moins relevées, mais franches & étendues, & être d'une taille & d'une force qui lui permettent de résister aux longues fatigues; trop de légèreté & de finesse sont des défauts pour lui.

Le cheval de chasse doit réunir la légèreté à la vigueur; sa taille est de huit à dix pouces; il faut qu'il ait le rein court, des dispositions à sauter, & de l'haleine pour fournir de longues courses; l'ardeur est un grand défaut dans ces chevaux.

Le cheval de course enfin doit différer de tous

ceux dont nous venons de parler, par une construction svelte, élancée & particulière, que nous définissons vulgairement en disant qu'un cheval a de la race. Les allures de ces chevaux ne sont nullement relevées, mais au contraire fort rasantes; ils sont & doivent être peu chargés de chairs, d'une encolure mince; ils n'ont d'apparence qu'aux yeux des vrais connoisseurs: mais quelles règles, quels principes donner sur la connoissance de la bonté & des différentes qualités des chevaux? La théorie seroit bien fautive, si elle n'étoit secondée d'une pratique d'équitation, qui donne, par le sentiment, le tact le plus sûr; puisque les yeux ne peuvent juger que l'extérieur, tandis que l'affiette de l'homme de cheval juge de la force & de l'élasticité des ressorts. C'est ce que l'expérience prouve tous les jours. Nous avons beaucoup de gens qui connoissent bien les proportions du beau cheval & les tares auxquelles il est sujet: il y en a beaucoup plus qui y prétendent, mais très-peu qui jugent sainement de la bonté d'un cheval. Qui n'a pas vu d'excellents chevaux avec des jarrets gras & étroits, & des rosses avec des jarrets larges & secs? Ici la théorie est en défaut, & ce n'est pas en cette seule occasion que ces anatomistes de jarrets se trompent. Concluons de-là que la théorie & la pratique de l'équitation sont deux connoissances également indispensables pour procéder à un bon choix, & surtout pour porter un jugement sain sur les qualités & la bonté d'un cheval. C'est de dont on se convaincra de plus en plus en s'initiant dans notre art.

De l'embouchure & de ses effets.

On appelle embouchure, toute machine passant dans la bouche du cheval, à l'effet de le mener & l'avertir des volontés du cavalier.

Si je ne considérais l'embouchure des chevaux que relativement à l'équitation, à peine ce chapitre trouveroit-il place ici, puisque la plus légère attention suffit pour donner au cheval un mors qui lui convienne; c'est ainsi du moins que l'homme de cheval envisage cette partie; il ne regarde la bride que comme un moyen secondaire; il rapproche les différences qu'on a multipliées à l'infini sur les formes & proportions des mors. C'est l'ignorance des écuyers qui a fait de l'éperonnerie un art de charlatanisme: tout le monde veut monter, maîtriser & dresser des chevaux, & peu de gens ont fait un suffisant apprentissage de ce métier difficile; non-seulement on n'est pas de bonne foi sur ses talents, mais encore on se trompe soi-même, on s'adresse à un éperonnier pour trouver les moyens de mener un cheval, qu'une mauvaise affiette & une mauvaise main ont mis de travers & ont fait défendre; on encourage l'artiste mercenaire, on lui persuade aisément que son art est un art essentiel & profond, il faut bien que celui-ci à son tour prenne un air scientifique; il passe les doigts dans la bouche du cheval, palpe les lèvres, les barres, la langue; le voilà magicien, il parle beaucoup,

vous dit des mots que vous n'entendez pas, & qu'il ne comprend certainement pas lui-même; n'importe, il ajuste un mors; il vous répond de son effet, & vous vous retirez content; le cheval, intimidé & étonné de la nouvelle machine qu'on lui a mis dans la bouche, paroît en effet plus obéissant, mais cette victoire n'est pas longue; comme le cavalier n'a rien acquis, les fautes du cheval reviennent bientôt par les mêmes causes que ci-devant; on a recours à un autre éperonnier, qui vous trompe encore, & vit à vos dépens; & comment cela n'arriveroit-il pas? lorsque tous nos livres, tous nos traités de cavalerie font des raisonnemens à perte de vue sur la configuration & les proportions des différentes parties de la bouche & du mors. A dieu ne plaise que, séduit par ce langage, je copie les auteurs contemporains comme ils ont copié leurs devanciers. Si on a bien lu mon livre jusqu'ici, on ne me fera certainement pas mauvais gré de passer légèrement sur un article qui, j'espère, paroitra de fort peu d'importance à ceux qui m'auront bien compris dans ma manière de mener les chevaux.

Mais si ce n'est pas relativement à l'équitation, à l'écurier, ni au manège que j'ai à parler des embouchures, je dois ici donner mes soins pour préserver la cavalerie de l'usage dangereux qu'elle en fait quelquefois, ainsi que les chasseurs & les amateurs de chevaux. J'ai recommandé ailleurs de ne se servir que de simples canons à branches droites, je vais en donner la raison: ce n'est jamais par la force qu'il faut prétendre maîtriser les chevaux, ses effets sont insuffisants, s'ils semblent réussir quelquefois, c'est toujours en produisant d'extrêmes désordres & d'extrêmes dangers. Il suffit que l'animal reçoive par la sensibilité de sa bouche l'avertissement du cavalier, & que cet avertissement devienne légèrement douloureux si le cheval ne l'écouloit pas; toute embouchure produisant cet effet est suffisamment forte.

La nature n'a point différencié les bouches des chevaux autant qu'on a cru le remarquer, & qu'on a voulu le faire croire: tous les poulains quelconques sont obéissans au bridon; c'est avec cet ajustement que l'homme de cheval les accoutume au joug, & avec un plus fort & qui causeroit une pression plus douloureuse, il désespéreroit l'animal. Si le bridon est obligé de travailler davantage sur l'un que sur l'autre, ce n'est pas qu'un tel cheval y soit moins sensible, qu'il sente moins l'effet de la main de son cavalier, mais c'est que plus ardent, moins souple, plus foible dans son derrière, l'attitude gênée qu'on lui donne le contraire trop, & il cherche à la fuir; ce n'est donc pas la pression sur les lèvres ni sur les barres qu'il faut augmenter, mais il faut appaiser le cheval, l'assouplir, & dans le dernier cas sur-tout, réduire presque à rien l'effet des mains. Ceci sera assez clair pour ceux qui ont vu beaucoup de chevaux, parce qu'ils ont rencontré souvent des hommes très-vigoureux,

employant toute la force dont ils étoient capables; emportés par des chevaux qu'un homme plus habile qu'eux menoit avec la plus grande facilité, en ne se servant que d'un seul bridon. Dans ce méier-ci la théorie ne suffit pas, je l'ai déjà dit, & il est nécessaire de le répéter, il faut pratiquer & beaucoup voir; j'engage donc mon lecteur à se transporter souvent sur ces terrains où on pousse les chevaux à des courses rapides, où des escadrons font des simulacres de charges qui ressemblent si souvent à des simulacres de fuite, par le désordre qui y règne; c'est-là où il verra les hommes les plus forts emportés par les plus petits chevaux, dont ils mettent pourtant la bouche en sang; assurément on ne peut pas douter que le mors ne fasse assez d'effet, & pourtant il ne suffit pas.

Est-ce à l'éperonnier à remédier à cet inconvénient? non sans doute: tant que votre cavalerie ne sera pas plus instruite, des cabestans ne suffiroient pas pour rendre les cavaliers maîtres de leurs chevaux, & donner de l'ensemble aux escadrons. Quo l'on s'occupe donc beaucoup moins de toutes ces inspections de bouche, & de toutes ces divisions entre bouches trop sensibles, bouches ardentes, bouches fortes, bouches qui évitent la sujection du mors, barré sourde, barre tranchante, barre ronde, barbe grasse, barbe maigre, &c. &c. &c., qu'on se borne à donner à toutes ces bouches, à toutes ces barres & à toutes ces barbes, l'embouchure la plus douce, un simple canon entier, ajusté à la proportion de la bouche, c'est-à-dire, qui ne soit ni trop large ni trop étroit, & dont l'angle, formé par les deux canons, donne assez de liberté à la langue, que le canon porte sur les barres à un pouce au-dessus des crochets. La brisure du mors ne sert point à l'adoucir, car elle doit être sans mouvement, si elle en avoit, on sent aisément que le fonceau se dérangeant de dessous la barre, son effet seroit sans justesse. Si les lèvres sont rentrantes & couvrent les barres, que les fonceaux soient plus droits, avec liberté de langue, afin de ne pas faire rentrer la lèvre. Ces deux points de contact du mors étant bien pris, la manière dont le cheval porte la tête & l'encolure doit décider de l'espèce des branches. C'est en les allongeant ou en les raccourcissant, qu'on peut augmenter ou diminuer la force du mors & son effet. La branche suit absolument en cela la propriété des bras de leviers.

Je ne ferai point ici des démonstrations qui demandent des notions de mécanique, que tout le monde peut avoir ou se procurer aisément, voyez AIDES & fig. 18; mais quoique je reconnoisse les différents effets des branches relatifs à leur forme, je me garderai de conclure, comme presque tous les auteurs, que la figure & les proportions du corps du cheval & de ses jambes doivent en déterminer le choix: autre charlatanerie préconisée par l'ignorance. La position naturelle de la tête & de l'encolure du cheval doivent être les seules règles à cet égard. 1°. On augmentera la force du mors &

on ramènera la tête du cheval en allongeant les branches, celles-là conviennent donc davantage au cheval qui porte au vent.

2°. On relèvera la tête & l'encolure du cheval qui auroit de la disposition à s'encapuchonner, en ayant des branches plus courtes, & en faisant opérer la main dans une direction moins perpendiculaire au bras de levier.

On voit que ce principe de construction de mors a la même base que celui qui détermine la direction du travail de la main du cavalier, comme je l'ai déjà fait voir. Si le mors n'étoit point fixé sur la barre, son effet seroit nul. L'œil du banquet sert à l'empêcher de descendre, & la gourmette l'empêche de tourner & faire la bascule. Les gourmettes à la française, composées de gros chaînons bien proportionnés & bien polis, sont généralement celles du meilleur usage, en ce qu'elles sont moins incisives, & font un effet plus égal dans tous les points de contact. La gourmette doit être serrée à une ligne de la sensibilité, c'est-à-dire, qu'elle ne doit être absolument sans effet que quand la main du cavalier n'en fait aucun : tout l'art de l'éperonnier consiste donc à être bon forgeron & à placer les gourmettes avec justice pour empêcher la bascule.

Près du sommet de l'angle des canons, ou sur la liberté de la langue, je voudrois qu'on plaçât quelques anneaux mobiles, qui font dans la bouche du cheval l'effet d'un instrument connu sous le nom de mastigadour. Les hongrois se servent de cette méthode pour faire goûter le mors à leurs chevaux ; je l'ai essayé sur les miens, & je m'en suis très-bien trouvé.

Les premiers jours qu'on met une bride au cheval, il est très-à-propos de lui laisser dans la bouche un grand bridon au lieu d'un filet, afin de ne se servir de la bride que lorsque le cheval sera habitué à l'embaras qu'elle lui cause ; le temps qu'on perd en employant cette précaution, est bien regagné par l'assurance où on est de ne point trouver de résistance de la part de l'animal, lorsqu'on abandonnera les rênes du bridon pour prendre celles de la bride, & on commencera toujours par s'en servir sur les lignes droites ; pour donner au cheval la connoissance des rênes de la bride, on pourra les employer séparément, faisant attention dans les commencements de joindre l'avertissement de la rêne droite du bridon à l'effet de la rêne droite de la bride, car c'est un principe général, dans l'instruction des chevaux, de se servir toujours d'une aide, ou d'un moyen déjà connu, pour donner la connoissance de celui qui est ignoré.

J'observerai encore que, lorsqu'on a pour objet d'arrêter ou diminuer le train de l'animal, il faut que l'effet de la main gauche se fasse également sentir sur les deux barres. Le cavalier qui aura une position juste, le bras gauche moëlleux & la main sensible, formera une bouche sensible à son cheval, parce qu'il n'abusera pas de la pression conti-

Equitation, Escrime & Danse.

nuelle du mors sur la barre, pression qui la rendroit sourde & calleuse.

L'expérience la plus suivie fait voir que l'homme de cheval donne & entretient la finesse des aides dans l'animal le plus grossier, tandis que l'ignorant détruit la sensibilité du cheval le plus distingué. L'art nous rend donc maître de ces différences, & l'homme instruit, qui est chargé d'un travail, peut le conduire d'une manière relative au service qu'on exige des chevaux.

Je ne parlerai ni des bridons à l'italienne, ni des mors à la turque, & de toutes les machines inventées pour soumettre les chevaux à l'obéissance, bien convaincu que ces ressources sont absolument inutiles, lorsqu'on a réuni la théorie & la pratique de notre art.

Des Pas de côté.

Un cheval ne seroit ni suffisamment assoupli ni suffisamment obéissant, s'il n'étoit susceptible que des mouvements directs & circulaires pour pouvoir le redresser, changer la direction de sa marche, le gouverner avec facilité, & le mettre à même de suivre tous les mouvements de l'escadron ; il faut encore qu'il puisse faire des pas de côté, c'est-à-dire, faire chevaucher ses jambes l'une sur l'autre. En effet, soit dans l'alignement des rangs, soit dans l'observation des chefs de file, soit dans les conversions, les chevaux sont souvent obligés d'appuyer soit à droite, soit à gauche, nos escadrons même opèrent ces mouvements en masse, & l'ordonnance nous les indique par les commandemens de *main à droite* ou *main à gauche* : c'est donc mal-à-propos que des préjugés contre l'instruction du manège ont révoqué cette leçon de l'instruction de la cavalerie ; je la juge nécessaire & indispensable, mais je vais l'exposer d'une manière plus simple, en rejetant les termes scientifiques de nos anciens auteurs, conservés par nos écuyers modernes. *Main à droite* ou *main à gauche* sera la seule expression de la marche oblique, quoique sa direction puisse être variée autant qu'il y a de degrés dans le quart de la circonférence, mais ces directions se trouvent déterminées par les points de vue ou d'alignement qu'on indique toujours. Les chevaux doivent encore connoître des pas de côté circulaires, exprimés en termes de manège, par *voltes renversées* ou *hanches en dehors*. C'est l'expression du mouvement des files de second rang dans les conversions. Je nommerai donc ces pas de côté, mouvements de conversion ; commençons par les pas de côté en ligne droite.

On n'exercera les jeunes chevaux au pas de côté, que lorsqu'ils auront été primitivement assouplis sur les trois allures directes du pas, du trot & du galop, & lorsqu'ils seront obéissants aux aides des rênes & des jambes. Le maître jugeant un cheval à ce point d'instruction, choisira le moment où le cavalier arrivera dans l'un des coins du manège au point A, par exemple, pour lui commander *main à droite*. Le cavalier laissant entâmer la nouvelle

E e

direction. A B par les épaules de son cheval, formera un temps d'arrêt avec ses deux rênes, & fermera sa jambe gauche pour porter la masse à droite : sa jambe droite n'aura d'autre effet, que de se fermer légèrement pour empêcher le cheval de reculer. Il continuera à porter la main gauche à droite faisant sentir la rêne droite au cheval, assez pour lui indiquer la détermination de sa marche sur cette nouvelle ligne, & il sentira un peu plus fortement la rêne gauche, pour contenir ses épaules, pendant que l'action suivie & continue de sa jambe gauche, entretiendra le mouvement de la masse à droite, & contiendra les hanches vis-à-vis des épaules. Le cheval, fuyant la jambe gauche, sera obligé de faire chevaucher les jambes gauches sur les droites. Ici le mur est d'un grand secours, en ce qu'il aide le cavalier à contraindre le cheval à l'obéissance; cette leçon s'exécute toujours avec d'autant plus de succès, que le cheval a primitivement acquis plus de souplesse. Il en est pourtant qui s'y défendent, soit en reculant, soit en se jetant sur la jambe gauche du cavalier au lieu de la fuir; alors, il faut augmenter les moyens d'y forcer le cheval; on lui mettra un caveçon, dont un homme à pied tiendra la longe, près du mur & à la gauche du cheval : l'instructeur se placera aussi à gauche & en arrière du cheval, auquel il montrera la chambrière, & dont il l'attaquera fortement, s'il refusoit l'obéissance à la jambe gauche du cavalier, & il lui en envelopperoit la croupe, s'il reculoit : l'effet du caveçon est d'arrêter les épaules par de légères sautades, si elles cheminoient trop vivement, ou si, malgré l'effet de la rêne gauche, elles tournoient à droite.

Les petites défenses des chevaux à cette leçon ne doivent point étonner; les précautions & les moyens que je viens d'indiquer, employés deux ou trois fois, suffisent pour assurer l'obéissance du cheval. Le cavalier doit avoir la plus grande attention, à ce que son assiette & son corps ne restent point à gauche, tandis que le cheval chemine à droite. Il faut dans cette leçon, comme dans toutes les occasions possibles, que ses fesses soient chargées bien également, & que la ligne de son corps conserve une position verticale à l'horison. Arrivé au coin B, ceux qui tiennent la chambrière & la longe du caveçon doivent passer du côté droit, & le cavalier doit, pour revenir à gauche, employer les moyens contraires à ceux que nous venons d'indiquer, pour cheminer à droite.

Il faut attendre que le cheval soit bien obéissant à cette leçon, pour lui donner celle des pas de côté sur les cercles, c'est-à-dire, avant de lui faire faire le mouvement du second rang dans les conversions.

A moins que le cheval ne soit très-affoupli, très-obéissant, & celui qui le monte très-instruit & très-familiarisé avec ce genre d'exercice, lorsqu'on voudra faire exécuter au cheval le mouvement de conversion, on lui mettra un caveçon, dont un

homme à pied tiendra la longe au centre du cercle qu'on voudra décrire : marchant à droite, je suppose, sur le cercle D, le cavalier fera un temps d'arrêt pour arrêter les épaules, & ouvrira la rêne droite pour les amener sur la direction d'un rayon du cercle; il fermera sa jambe droite pour faire cheminer la masse à gauche, ranger les hanches, & donner au corps du cheval la direction du rayon. L'aide de la rêne gauche doit alors déterminer les épaules à parcourir le cercle D, la jambe droite continuer à se fermer, pour faire parcourir au centre de gravité le cercle B, & nécessairement les hanches du cheval chemineront sur le cercle A. On voit que les mains doivent arrêter & diriger les épaules à entâmer le cercle D, & les jambes s'accorder avec leur effet, pour que le centre de gravité & les hanches du cheval parcourent en même temps les cercles B & A; la jambe gauche du cavalier est destinée à balancer l'effet de la jambe droite, si le cheval la fuyoit avec trop de précipitation, ou qu'il voulût reculer. Celui qui tient la chambrière peut aider à ce mouvement, en se tenant à droite du cheval pour chasser les hanches, si leur mouvement étoit trop lent. Il est assez ordinaire que les chevaux se portent par élan sur le centre du cercle; c'est pourquoi, celui qui tient la longe du caveçon, doit s'opposer à ce désordre, en donnant de légères sautades de haut en bas sur le nez du cheval : cela sert aussi à arrêter les épaules, si elles avoient trop de tendance à s'abandonner à gauche.

Lorsqu'on aura fait deux tours à droite, on changera le cheval de main, en lui faisant traverser le diamètre du cercle, & en employant les moyens inverses pour le plier à gauche; les leçons ne doivent jamais être pratiquées qu'au pas : données avec intelligence, elles achèvent d'affouplir un cheval, & lui donnent une attention & une obéissance parfaite, dont on s'aperçoit après la marche directe, où le cheval se place avec la plus grande facilité.

Sitôt qu'on a un certain nombre de chevaux, qui ont eu deux ou trois fois cette leçon, il faut les y exercer ensemble sans caveçon, & tous les jours finir ainsi leur travail d'école.

Des Sauteurs.

En ramenant l'art de l'équitation, au seul objet de dresser les chevaux, pour nous rendre des services vraiment utiles, nous éloignerons de nos écoles de cavalerie tout ce qui est connu aujourd'hui, sous le nom d'*airs relevés* : nos leçons se borneront à parcourir différentes lignes, tantôt à droite, tantôt à gauche, sur les trois allures, & à faire quelques pas de côté; nous simplifierons notre langage, en ne nous servant que d'expressions connues & familières dans la cavalerie, & notre travail aura, dès son commencement, une distribution simple & utile.

Nous rejetterons entièrement l'usage des sauteurs;

dressés avec tant de risques & de peines, comme n'étant d'aucune utilité, puisqu'il n'est pas rare de voir que des écoliers, quoique très-fermes sur cette espèce de chevaux, sont désarçonnés par un cheval dont les mouvements sont irréguliers. L'homme de cheval n'acquiert de la tenue, que par l'habitude de monter des jeunes chevaux, qui s'abandonnent à toutes sortes d'écartés & de contre-temps. C'est au maître à proportionner les difficultés aux forces de ses écoliers, & à les conduire d'une manière proportionnée à leurs progrès.

Des Maîtres & de la Pratique.

La lenteur des progrès, dans tous les arts, doit être plus souvent imputée à la médiocrité des maîtres, qu'au manque de disposition des écoliers : rien de si difficile que de bien montrer ; nul n'est trop savant pour cet emploi : voilà mon avis, d'après lequel on peut juger combien je blâme l'usage général, où est la cavalerie, d'abandonner le soin de l'instruction à des bas-officiers, qui n'ont ordinairement qu'une grossière routine, sont sans aptitude pour juger les défauts de leurs élèves, & sans talens pour s'énoncer d'une manière juste & précise, communiquer leurs pensées sur un art, dont on n'est jamais en état d'exposer les principes, si on ne les possède à fond.

La manie des ignoſtans est de donner leçon ; ils se servent des mots qu'ils ont retenus de leurs maîtres, & débitent au hasard ces ridicules litanies, que nous entendons psalmodier dans nos manèges. Quelqu'un disoit au fameux Marcel : Pourquoi n'avez-vous pas un prévôt pour commencer vos écoliers ? « C'est, répondit le danseur, que je ne suis pas trop savant pour montrer à faire la révérence ».

MANIER un cheval. C'est le faire aller, le mener avec art. Manier un cheval de bonne grace. Il se dit aussi des chevaux qui ont de l'école. Ce cheval manie bien à courbettes, à croupades, manie bien terre-à-terre, manie bien à toutes sortes d'airs. Faites manier, travailler votre cheval sur les voltes. Ce cheval manie bien, il passera bien de pas & de trot, & galopera bien des deux pistes. Manier de ferme-à-ferme se dit du cheval que le cavalier fait manier sans sortir de sa place.

MARTINGALE. Large courroie de cuir, qui est attachée par un bout aux fangles, sous le ventre du cheval, & de l'autre au bout de la muserole, pour empêcher qu'il ne porte au vent & ne batte à la main. Il y a des gens qui confondent la martingale avec la platte-longe.

MÊLER un cheval, terme de manège : c'est à l'égard du cavalier, le mener de façon, qu'il ne sache ce qu'on lui demande. Un cheval de tirage est mêlé, lorsqu'il embarrasse ses jambes dans les traits qui l'attachent à la voiture.

MÉZAIR. Le mézair, ou moitié air, est une espèce de demi-courbette, dont le mouvement est moins détaché de terre, plus bas, plus coulé & plus

avancé que la vraie courbette. Cet air qui n'est, pour ainsi dire, qu'un terre-à-terre relevé, s'emploie dans les changements de main de deux pistes, & dans les voltes & demi-voltes.

MIS. Un cheval bien ou mal mis, terme de manège, qui signifie bien ou mal dressé au manège.

MOLLIR. Cheval qui mollit, se dit des chevaux qui bronchent. On dit : ce cheval a la jambe foible, il mollit souvent, il bronche quand il a un peu travaillé.

MONTER à cheval. (l'art de) L'art de monter à cheval apprend également à dresser un cavalier & un cheval. Il instruit le cavalier de la bonne assiette, de la posture libre & dégagée, & des moyens d'accorder la main & les talons. Il met aussi, autant qu'il est possible, un cheval en état de porter en beau lieu, de prendre finement les aides, de craindre les châtimens, qui le peuvent assurer au pas, au trot, au galop, & de le faire manier ensuite à toutes sortes d'airs, afin qu'il puisse également servir dans les périls de la guerre, dans toutes les occasions où chacun peut en avoir besoin, & quelquefois même dans la pompe des fêtes galantes & des spectacles publics. Il faut que celui qui veut apprendre à monter à cheval, soit naturellement dispos de sa personne. La taille la plus avantageuse est la moyenne. Les grandes personnes, outre qu'elles sont sujettes à se désarçonner, donnent au cheval des aides moins fines, elles ne les donnent pas de si bonne grace, qu'un d'une taille médiocre ; & les hommes petits, quoique plus fermes à cheval, lui donnent des aides trop foibles, le cheval ne s'emploie que mollement sous eux ; il ne sent pas alors avec assez de force ce qui doit l'animer.

Celui qui apprend ou qui enseigne à monter à cheval, doit être vêtu le plus à la légère qu'il est possible. Quand on fait l'exercice du manège, on le fait ordinairement le chapeau enfoncé & ferme sur la tête, de peur qu'il ne vienne à tomber, ce qui embrouille le cheval. Pour bien monter à cheval, il faut tenir les rênes de la main gauche, le pouce dessus, & le petit doigt par-dessous & entre deux pour les séparer. Il faut lever le bout des rênes en haut, à bras ouverts, afin de bien ajuster la bride dans la main, en sorte qu'elle ne soit ni trop longue, ni trop courte. La place de la main de la bride est environ trois doigts au-dessus du pommeau de la selle. Celui qui fait bien monter à cheval, se tient placé droit dans le fond de la selle, de manière qu'il ne touche presque que le milieu, sans rencontrer l'arçon de derrière, crainte d'être assis, posture qui a très-mauvaise grace. Il aura les coudes libres, un peu éloignés du corps & à égales distances ; les deux épaules justes, l'estomac avancé, le poing droit proche du gauche d'environ quatre à cinq doigts. Les jambes du cavalier seront portées de biais. La pointe du pied gauche regardera l'oreille du cheval ; le bout sera appuyé fermement sur l'étrier, proche l'épaule, les talons seront un

peu en dehors, de crainte de piquer mal-à-propos le cheval. C'est ce qui, en termes de manège, s'appelle *dérober les éperons*.

Pour se tenir ferme à cheval, il faut ferrer les genoux de toute sa force ; & il faut s'y tenir ferme toujours, quelque chose que fasse l'animal qu'il monte ; si ce n'est lorsqu'il manie, parce qu'il est besoin alors de changer à propos les aides, tant de la main que de la houffine. C'est dans le poing droit qu'on doit tenir la houffine par le bout, la pointe élevée en haut, & un peu penchée vers l'oreille gauche du cheval, & tombant de travers sur le cou pour l'en frapper dans le besoin sur l'épaule gauche, mais sans hausser le coude, ni mettre le poing hors de sa situation. On observera de tenir les ongles de la bride levés en haut ; & le poing de la bride sera toujours droit. En le tirant un peu du même côté, le cavalier présentera de l'autre la houffine au cheval & auprès de l'œil droit, pour lui apprendre qu'il doit changer de main. Pour lors il le frappe sur l'épaule droite & au ventre sous la botte, d'un coup ou deux seulement, en se tenant toujours ferme sur les étriers, pour ne quitter jamais le milieu de la selle, & ne point perdre la bonne contenance.

Avant que de monter à cheval, le cavalier jettera un coup-d'œil sur la bride, pour voir si elle est placée dans la bouche au-dessus des crochets ; sur la gourmette, pour voir si elle n'est point-entortillée, ou trop serrée, ou trop lâche ; sur les sangles & sur le reste du harnois, pour voir si tout est en bon état. Le cavalier s'approche ensuite de l'épaule gauche du cheval, prend les deux rênes de la bride & le pommeau de la selle de la main gauche, met le pied dans l'étrier ; & s'appuyant de la droite sur l'arçon de derrière, il s'élève avec le plus de légèreté qu'il lui est possible, & se place enfin dans la selle. Un cavalier léger & qui se tient ferme, fatigue moins son cheval que celui qui se laisse appesantir dessus. Pour conserver la bonne grace, il est essentiel d'observer de tirer un peu le dos en arrière quand on arrête le cheval, d'éviter alors de pencher la tête près du crin, & l'estomac près du pommeau de la selle ; & de bien ferrer les cuisses & les genoux quand le cheval marche au pas, au trot ou autrement. Il y a aussi quelques autres observations à faire, quand on veut monter des chevaux de grand prix, & desquels il y a quelque chose de dangereux à craindre. Il faut d'abord que celui qui amène le cheval, le tienne droit, que le cavalier prenne également garde & de s'approcher pour monter à cheval droit en visière, & d'éviter en même temps le derrière qui n'est pas moins à craindre. Pour prévenir tout inconvenient, il viendra donc au cheval, du côté gauche, un peu plus vers le devant que vers le derrière, & vis-à-vis de l'épaule.

MONTOIR. Pierre haute ou autre petite élévation qui sert à monter à cheval, & à donner avantage pour y monter plus facilement dessus. Homme

qui ne sauroit se mettre en selle sans montoir, sans avantage. Ce morvient originairement d'Italie, où les montoirs de pierre sont dans les manèges plus en usage qu'ils ne sont en France.

MONTOIR se dit plus souvent de l'appui qu'on fait sur l'étrier pour monter en selle. Il y a des chevaux doux au montoir, faciles au montoir, d'autres rudes au montoir. On appelle, en parlant du cheval, le pied du montoir le pied gauche de devant, & le pied hors du montoir, le pied droit de devant.

MONTOIR désigne aussi le côté gauche du cheval, parce que c'est de ce côté qu'on monte à cheval. Ainsi les pieds & jambes du montoir de devant & de derrière du cheval sont les gauches, & ceux hors le montoir sont les droites. Assurer un cheval au montoir, c'est l'accoutumer à être tranquille lorsqu'on monte dessus. Facile au montoir se dit d'un cheval qui se laisse monter sans remuer.

MORS. L'équitation, ou l'art de monter & de dresser les chevaux, est aujourd'hui une science d'observation & de connoissances, dont la partie la plus délicate est sans doute la manière d'emboucher les chevaux. Le sens du toucher étant le seul nécessaire pour les conduire, il faut avoir une connoissance parfaite de la conformation des parties de la bouche du cheval, cet organe si fin & si délicat, dont la perfection est même un défaut ; des effets mécaniques du mors, belle & simple machine qui entretient, pour ainsi dire, un commerce de sentiment entre la bouche de l'animal & la main de son maître. C'est par le moyen du frein que la main du cavalier interroge le cheval, & qu'ils se communiquent réciproquement leurs pensées ; si l'éperon rend les mouvements plus vifs, le mors les rend plus précis, avertit l'animal & le détermine ; c'est avec ce levier qu'on le maintient dans la crainte & dans la soumission, & qu'on le captive sans l'avilir. Ainsi le mors étant l'instrument principal dans l'art de l'équitation, j'ai pensé qu'il seroit avantageux de chercher par la théorie, la loi de l'équilibre qui existe entre la puissance du cavalier & la résistance de l'animal suivant une direction quelconque ; abstraction faite des effets qui dépendent de plusieurs causes morales & qui seront toujours indéterminées, telles que celles qui proviennent de la volonté & des passions de l'animal. Ces rapports de forces & d'équilibre entre l'animal & son maître étant fondés sur les lois de la mécanique, pourront s'appliquer aux autres positions respectives de ces deux êtres ; mais il seroit bien nécessaire que ceux qui ont un grand usage de l'équitation, & qui sont dévoués par état à l'enseignement & à la direction des manèges, fussent assez géomètres pour faire cette application ; alors ils auroient bientôt détruit en eux ce préjugé, que l'art de conduire & de dresser les chevaux n'exige point d'autres connoissances que celles que procure un grand exercice ou une simple pratique. Si on attache peu de mérite à cet objet, quoiqu'il soit plus essentiel

qu'on ne pense, on conviendra du moins que j'ai le premier appliqué les mathématiques à un art qui en paroît peu susceptible, & donné une théorie qui tend à perfectionner cet art si important, si nécessaire à l'agrément, à l'utilité, à la conservation de la vie des hommes, puisqu'on le fait entrer en tous lieux & de tous les temps dans le plan d'éducation de la jeune noblesse.

PROBLÈME.

Trouver la loi qui existe entre LA FORCE produite par la main du cavalier au moyen des rênes qui agissent sur le mors, suivant une direction quelconque pour gouverner un cheval, & L'EFFORT qui en résulte sur la bouche de cet animal, afin qu'il y ait toujours équilibre entre ces deux puissances, & en conséquence, trouver aussi les efforts qui en résultent suivant les directions horizontales & verticales.

Soit CRI (fig. 19 & 20), la direction de la branche du mors ou frein suivant la longueur CT de la tête de l'animal: on peut regarder cette branche CI du mors comme un levier de la seconde espèce, dont le point d'appui I est à la pointe de l'œil, où est attachée la têtière de la bride, & le point R où se fait l'effort produit sur les barres de la bouche du cheval à l'endroit du banquet vis-à-vis la bossète où est fixée l'embouchure du mors RDR qui est reçue dans la bouche de l'animal, cet effort, dis-je, que fait l'animal pour résister à la main du cavalier; je le nomme P, parce qu'on peut le représenter (fig. 20) par un poids attaché au bout d'un fil qui passe sur une poulie L, & dont l'autre extrémité est attachée en un point R du banquet suivant une direction perpendiculaire à la branche du mors; GF la direction de la rêne attachée à l'anneau ou bouton C qui est à l'autre extrémité de la branche: enfin la puissance ou la force qu'emploie le cavalier pour résister à l'animal, je la nomme F: on suppose la main appliquée en un point quelconque F de la rêne.

1°. Je prends une partie CA sur la direction de la rêne pour représenter la force F de la main du cavalier, que je décompose en deux autres; l'une KA parallèle à la direction CI du levier ou de la branche du mors, & qui est détruite, & l'autre KC perpendiculaire à la direction de la même branche IC, que je nomme f, & qui est la seule qui fasse effort sur ce levier pour faire équilibre à la résistance que la main du cavalier fait sur la bouche du cheval en un point R, que je regarde comme un fardeau P qu'il faut élever. Je suppose (fig. 1 & 2) le bras de levier RC = a, qui est le bas des branches ou la plus grande partie de la branche du mors depuis le bouton jusqu'au banquet: celui RI = b qui est l'œil ou la plus petite partie de la branche depuis le banquet jusqu'à la pointe de l'œil; enfin l'angle FCT que fait la rêne avec la branche du mors que je nomme m; le rayon ou sinus total étant supposé r, on a CA:CK::sin.:m:

$$F: f = F \times \frac{\sin. m.}{r}; \& IC:IR::a+b:b::P:$$

$$f = P \times \frac{b}{a+b}; \text{ comparant ces deux valeurs de } f,$$

$$\text{on tire } F = P \times \frac{b}{a+b} \times \frac{r}{\sin. m.}$$

2°. Du point C (fig. 2) je mène deux lignes CV, CH, l'une verticale & l'autre horizontale, & je décompose encore la force CA ou F en deux autres, l'une OA verticale que je nomme V, & l'autre OC horizontale que je nomme H, & j'appelle n l'angle FCH que fait la direction de la rêne de la bride avec l'horizon; on a CA:OA::r: sin. n::F:V = F x $\frac{\sin. n.}{r}$; & CA:CO::r: cos. n::F:H = F x $\frac{\cos. n.}{r}$; mettant pour F sa valeur

$$\text{trouvée ci-dessus, on aura enfin } V = P \times \frac{b}{a+b} \times \frac{\sin. n.}{\sin. m.}, \& H = P \times \frac{b}{a+b} \times \frac{\cos. n.}{\sin. m.};$$

en conséquence de la première formule on tire l'analogie suivante,

F:P::r: $\frac{a+b}{b} \times \sin. m.$, c'est-à-dire 1°. que la force du cavalier est à la résistance de l'animal, comme le sinus total est au quotient fait de la longueur total de la branche du mors divisée par sa plus petite partie, multiplié par le sinus de l'angle que fait la direction de la rêne avec la branche du mors. Ensuite des deux autres formules, on tire la proportion suivante: V:H::sin. n: sin. m, c'est-à-dire, 2°. que la force verticale qui tend à élever la tête de l'animal, est à la force horizontale qui tend à le faire reculer, comme le sinus de l'angle que fait la direction de la rêne avec l'horizon, est au sinus de l'angle que fait la direction de la rêne avec la branche du mors.

Voilà la loi générale & purement mécanique qui existe entre ces différentes forces ou puissances; mais il faut observer que le cheval étant subordonné au cavalier, & celui ci devant faire plus ou moins d'efforts suivant les circonstances, pour résister à la force d'un animal qui, malgré la connoissance qu'il a du sentiment de ses forces, doit être considéré comme sans volonté, « puisque c'est » une créature qui renonce à son être pour n'exister que par la volonté d'un autre, qui sent au tant qu'on desire & ne rend qu'aurant qu'on veut »; c'est pourquoi il faut considérer aussi l'effort P de l'animal comme constant ou donné par l'expérience, & la force F de l'homme qui lui fait équilibre comme variable; en conséquence, je suppose donc cet effort P de l'animal constamment d'une livre poids, & ensuite de dix livres, par exemple, pour former les deux tables ci-jointes.

Je prends (fig. 19 & 20) pour longueur des deux branches du levier, ou les deux parties de la branche du mors, la partie RC depuis le bouton jusqu'au banquet ou bas de branche, de 3 pouces & demi = a; & la partie RI depuis le banquet

jusqu'à la pointe de l'œil, de 2 pouces $\equiv b$; en sorte que la longueur totale de la branche est dans ce cas de 5 pouces & demi, ce qui donne $a : b :: 7 : 4$; mais il faut sçavoir que l'expérience a appris que si on augmente ou diminue la longueur a du bas de branche d'une quantité q , il faut alors au contraire diminuer ou augmenter la longueur b de l'œil de la moitié de la même quantité, c'est-à-dire que si on fait $GR \equiv a \pm q$, on aura $RI \equiv b \mp \frac{1}{2}q$, ce qui donne cette loi générale pour le bras de levier, $CR : RI :: a \pm q : b \mp \frac{1}{2}q$; ces deux longueurs moyenne de 2 pouces & $\frac{3}{4}$ pouces des deux parties de la branche prises entre beaucoup d'autres, & ce rapport général & constant entre les deux parties de la branche du mors, m'ont été données par M. Lerminier, éperonnier du roi, qui joint à l'invention de beaucoup d'objets relatifs à son état & au principe raisonné de son art, la plus grande perfection dans la pratique. On remarquera que la branche du mors est toujours un levier de la seconde espèce, dont le poids P est placé en R entre le point d'appui I & la puissance F , & quelle que soit sa forme angulaire, droite ou courbe, il produit toujours le même effet. Si on donne ensuite différentes valeurs à l'angle FC $H \equiv n$, que fait la direction de la rêne avec l'horizon depuis zero jusqu'à 90 degrés, c'est-à-dire, depuis la situation horizontale jusqu'à la position verticale, on aura dans ces deux tables des rapports entre les quatre forces P, F, V, H , suivant les trois positions ou directions différentes des branches du mors ou de la longueur de la tête du cheval avec une ligne horizontale; sçavoir celle IC en avant (fig. 21) & dont l'obliquité avec l'horizon est de 45 degrés, ce qui donne pour ce cas, $m \equiv 45^\circ - n$; ensuite celle IB (fig. 22) ou le nez à terre & la plus naturelle, dont l'obliquité avec l'horizon est de 90°, ce qui donne $m \equiv 90^\circ - n$; enfin celle ID (fig. 23) en arrière, & dont la direction avec l'horizon est aussi de 45°, ce

qui donne $m \equiv 135^\circ - n$.

Les deux positions où le nez du cheval est en avant ou en arrière incliné de 45°, ont été choisies ainsi, comme étant une direction moyenne entre toutes les autres que peut affecter l'animal. En sorte que c'est pour plus de généralité qu'on a donné ces trois positions différentes à la tête du cheval; car la position droite ou perpendiculaire à l'horizon (fig. 22) est la plus ordinaire que donne la nature, & l'angle n que fait la direction de la rêne avec l'horizon est toujours à-peu-près de 45 degrés.

La fig. 24° qui marque huit différentes inclinaisons de la rêne avec l'horizon, est conforme à la table des rapports.

La loi qui existe entre les 4 forces P, F, V, H ; représentées par les nombres de la table ci-jointe, est fondée, comme on voit, sur les vrais principes de la statique ou de l'équilibre, & purement mathématiques; par conséquent la seule chose que je me sois permise dans l'examen de cette question, a été seulement la connoissance de la résistance de l'animal, que j'ai supposée équivalente à un poids donné, qu'on peut toujours connoître par l'expérience, & par conséquent servir de base ou d'unité de mesure comme immédiatement donnée par la nature. Enfin je me propose encore par la suite de porter mes vues sur d'autres objets intéressans de l'équitation.

Nota. Je dois dire que j'ai été excité à travailler sur cette matière par M. le Baron de Bohan, mestre-de-camp de cavalerie, par M. le chevalier de Vive-Foy, capitaine de cavalerie, & sur-tout par M. le chevalier d'Auvergne, colonel de cavalerie, commandant l'équitation à l'école royale militaire, auteur de plusieurs mémoires excellents, & qui joint aux qualités dignes de sa naissance, beaucoup de connoissances, même en matière abstraite; ces deux derniers sont de célèbres écuyers (de cet établissement royal) connus de toute la France & même chez l'étranger.

T A B L E D E S R A P P O R T S.

<p>FIGURE 3.</p> <p>Lorsque la direction de la tête est verticale, c'est-à-dire, qu'elle fait un angle de 90 degrés avec l'horizon ou la terre.</p> <p style="text-align: center;">Le nez à terre.</p>	<p>FIGURE 4.</p> <p>Lorsque la direction de la tête est oblique à l'horizon, en faisant un angle de 45 degrés.</p> <p style="text-align: center;">Le nez en avant.</p>	<p>FIGURE 5.</p> <p>Lorsque la direction de la tête est oblique à l'horizon, en faisant un angle de 45 degrés.</p> <p style="text-align: center;">Le nez en arrière.</p>
---	---	---

Ang. F C H que fait la rêne avec l'horizon, ou le nomb. n de degrés.	Résistan ce de l'a nimal. P	FIGURE 3.			FIGURE 4.			FIGURE 5.		
		Force du Cavalier. F	Force verti cale. V	Force horizon tale. H	F	V	H	F	V	H
deg.	l. poids.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.
N=0	1	0,363	0	0,363	0,514	0,0	0,514	0,514	0	0,514
N=20	1	0,387	0,132	0,363	0,860	0,294	0,860	0,401	0,137	0,376
N=30	1	0,420	0,220	0,363	1,405	0,702	1,216	0,377	0,206	0,325
N=40	1	0,476	0,305	0,363	4,372	2,681	3,195	0,365	0,234	0,280
N=45	1	0,514	0,363	0,363	∞	∞	∞	0,363	0,257	0,257
N=60	1	0,725	0,630	0,363	-1,403	-1,216	-1,206	0,371	0,326	0,187
N=90	1	∞	∞	∞	0,514	0,514	0	0,514	0,514	0
N=135	1	0,514	-0,363	-0,363	-0,363	0,363	∞	∞	∞	∞
deg.	livres	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.
N=10	10	3 10	0	3 10	5 2	0	5 2	5 2	0	5 2
N=20	10	3 14	1 5	3 10	8 9	2 14	8 9	4 1/2	1 6	3 12
N=30	10	4 3	2 3	3 10	14 1/2	7 1/2	12 2	3 12	2 1	3 4
N=40	10	4 12	2 7	3 10	41 11	26 12	31 15	3 10	2 6	2 12
N=45	10	5 2	3 10	3 10	Infini.	Infini.	Infini.	3 10	2 9	2 9
N=60	10	7 4	6 5	3 10	14 1/2	-12 2	-2 1/2	3 11	3 5	1 14
N=90	10	Infini.	Infini.	Indéter.	-5 2	0	5 2	5 2	5 2	0
N=135	10	5 2	3 10	3 10	-3 10	-3 10	Infini.	Infini.	Infini.	Infini.

Par la table ci-dessus, on voit par exemple pour le cas le plus naturel, ou le nez à terre, que si l'angle n que fait la direction de la rêne avec l'horizon est de 30 degrés, qu'on suppose l'effort P de 10 livres poids, on aura F de 4 livres 3 onces, V de 2 livres 3 onces, & H de 3 livres 10 onces, ou P: F: V: H:: 50: 21: 11: 18, c'est-à-dire, que l'effort de l'animal sur son mors étant représenté par 50, celui du cavalier qui lui fait équilibre le sera par 21; la force verticale qui tend à élever la tête par

11, & celle horizontale qui tend à faire reculer l'animal par 18.

Enfin lorsque l'angle que fait la rêne avec l'horizon est de 45 degrés, & que l'obliquité de la tête de l'animal fait aussi un angle demi-droit avec l'horizon, mais le nez à terre, on aura P: F: V: H:: 50: 18: 13: 13 environ; on trouvera de la même manière d'autres rapports pour d'autres cas comme la table l'indique, & suivant les différentes valeurs qu'on donnera à celle a, b, n, m, & celle que

l'expérience aura donnée pour P. (M. Dez, professeur de mathématiques à l'école royale militaire).

MOUVEMENT. Cheval qui a un beau mouvement. Cette expression désigne particulièrement la liberté du mouvement des jambes de devant, lorsqu'en maniant il les plie bien. On se sert du même terme pour désigner la liberté de l'action de la main en avant, lorsque le cheval trotant par le droit, se soutient le corps droit & la tête haute, & qu'il plie les jambes de devant. On dit aussi un mouvement dur.

N.

NUD. Monter un cheval à nud, c'est le monter sans selle & sans étriers, & sans couverture.

O.

ONGLES du poing de la bride, c'est la différente situation des ongles de la main gauche du cavalier, qui donne au cheval la facilité de faire les changements de main, & de former son partir & son arrêt, parce que le mouvement de la bride suit cette position des ongles. Pour laisser échapper un cheval de la main, il faut tourner les ongles en bas. Pour le changer à droite, il faut les tourner en haut, portant la main à droite. Pour le changer à gauche, il les faut tourner en bas & à gauche; & pour arrêter le cheval, il faut tourner les ongles en haut & lever la main.

OREILLARD. Epithète qu'on donne aux chevaux qui ont la naissance ou le bas de l'oreille trop bas, ou qui l'ont trop large, ou qui agitent trop les oreilles, qui les branlent à chaque pas, à chaque temps, à chaque mouvement qu'ils font.

OREILLE. Les oreilles du cheval doivent être petites, déliées & bien placées. Les chevaux qui les ont trop épaisses, larges & pendantes s'appellent oreillards. Pour être bien placées elles doivent être au haut de la tête, peu distantes l'une de l'autre; & lorsqu'un cheval marche, il doit porter les pointes des oreilles en avant; ce qu'on appelle *oreille hardie*.

OUTRÉ. Cheval poussif outré, est celui qu'on rend si poussif à force de travail, qu'il est impossible de le guérir. On dit aussi cheval outré, cheval à bout, cheval épuisé d'haleine, en parlant d'un cheval dont la fatigue a épuisé les forces. Voyez **POUSSIF**.

OUTRER. C'est lasser, fatiguer démesurément un cheval. Outrer trop les chevaux, c'est risquer de les rendre poussifs.

OUVERT, ou bien ouvert du devant ou du derrière, se dit d'un cheval dont les jambes de devant ou de derrière sont suffisamment écartées l'une de l'autre.

P.

PAYS. Cheval de pays, est un cheval provenant de père & de mère du pays même; on dit qu'un cheval n'est bon qu'à aller par pays, quand il n'a pas grande ressource, mais qu'il marche commodément.

PALEFROI. Cheval de parade & de pompe sur lequel les princes & les grands seigneurs faisoient leur entrée. On le dit aussi des chevaux sur lesquels les femmes étoient montées. Autrefois on distinguoit les chevaux en trois manières. Les destriers étoient les grands chevaux de bataille. Les palefrois étoient des chevaux de pas pour voyager à l'aïse. Les Rouffins étoient des chevaux de somme pour porter le bagage.

PARTAGER les rênes, c'est prendre une rêne d'une main & l'autre de l'autre main, & conduire ainsi son cheval.

PARTIR. Faire partir un cheval, ou le faire échapper de la main, c'est le pousser avec impétuosité. On dit faire partir un cheval de bonne grace. On dit aussi partez, pour dire poussez & piquez votre cheval. Un beau partir de la main se dit de la course qu'on fait faire au cheval sur une ligne droite, sans qu'il s'en écarte ou qu'il se traverse. Entre le partir & l'arrêt de ce cheval, il y a bien 300 pas. Cheval qui a le partir prompt, & l'arrêt juste. Autrefois que les académies étoient gouvernées par des écuyers italiens, on faisoit un verbe actif du mot partir, & on disoit partez ce cheval, partez-le droit; aujourd'hui on lui joint le verbe auxiliaire, & on dit faire partir, ou on se contente de dire partez de la main, partez droit. Pour faire partir un cheval de bonne grace, il faut baisser la bride de trois doigts, en tournant les ongles en bas, & appuyer délicatement les talons, ou seulement le gras des jambes. Partir & échapper sont deux verbes synonymes dans le manège.

PAS se dit de l'allure d'un cheval la moins vite & la moins élevée, quand il lève en même temps ses jambes diamétralement opposées, une devant & l'autre derrière: ce qui est le mouvement du trot. On dit: ce cheval a un beau pas. Achever au pas une demi-volte. Commencer une leçon au pas, & la finir de pas. On dit aussi élégamment commencer une leçon au pas & la finir au pas. Ces expressions promener ou mener un cheval de pas, de trot, de galop, ont été introduites par les anciens écuyers italiens, au lieu de dire au pas, au trot, au galop. On les trouve néanmoins fréquemment employées dans des traités modernes de manège. Quand on apprend à un cheval à changer de main; que ce soit d'abord au pas, puis au trot, & ensuite au galop. On dit aussi un bon cheval de pas, qui obéit au pas, qui a un pas relevé. On appelle aussi un pas averti, ou un pas écourté, un pas d'école réglé & soutenu. M. de Labrousse disoit dans

le même sens un pas *racolt*, dérivé apparemment de l'italien *raccolio*; mais ce terme n'a point été adopté par l'usage. Un pas écouté ou d'école ou avorti, se dit lorsque le cavalier promène son cheval dans la main & dans les talons. Un pas raccourci est lorsque le cheval écoute les talons; demeure balancé entr'eux, sans se jeter ni sur l'un, ni sur l'autre: ce qui arrive quand il prend finement les aides de la main & des talons. Un pas & un saut, est un manège par haut d'un cheval, qui entre deux cabrioles marque une courbette, qui, en cette occasion, est appelée un pas. Deux pas & un saut, est un manège composé de deux courbettes terminées par une cabriole. A chaque cabriole, ou après deux cabrioles que le cheval a faites, il lève le devant, & les hanches suivent s'éparant ou ruant à la fin de chaque saut. On achève le cheval qui a de la disposition à ce manège par les aides de la main, du gras des jambes, du poinçon & du talon, qui doivent être employées à propos pour lui faire lever le devant & le derrière, & lui donner un bon appui.

DU PAS. (LA GUÉRINIÈRE).

Quoique je regarde le trot comme le fondement de la première liberté qu'on doit donner aux chevaux; je ne prétends pas pour cela exclure le pas, qui a aussi un mérite particulier.

Il y a deux sortes de pas: le pas de campagne & le pas d'école.

Nous avons donné la définition du pas de campagne dans le chapitre des mouvements naturels, & nous avons dit que c'est l'action la moins élevée, & la plus lente de toutes les allures naturelles, ce qui rend cette allure douce & commode, parce que dans cette action, le cheval, étendant ses jambes en avant, & près de terre, il ne secoue pas le cavalier, comme dans les autres allures, où les mouvements étant relevés & détachés de terre, on est continuellement occupé de sa posture, à moins qu'on n'ait une grande pratique.

Le pas d'école est différent de celui de campagne, en ce que l'action du premier est plus soutenue, plus raccourcie & plus rassemblée; ce qui est d'un grand secours pour faire la bouche à un cheval, lui fortifier la mémoire, le rapatrier avec le cavalier, lui rendre supportable la douleur & la crainte des leçons violentes qu'on est obligé de lui donner pour l'assouplir, & le confirmer à mesure qu'il avance dans l'obéissance de la main & des jambes. Voilà les avantages qu'on tire du pas d'école; ils sont si grands, qu'il n'y a point de cheval, quelque bien dressé qu'il soit, auquel cette leçon ne soit très-profitable.

Mais comme un jeune cheval au sortir du trot, où il a été étendu & allongé, ne peut pas sitôt être raccourci dans une allure rassemblée, comme celle du pas d'école; je n'entends pas non plus qu'on le tienne dans cette sujétion, avant qu'il y ait été préparé par les arrêts & les demi-arrêts dont nous

Equitation, Escrime & Danse.

parlerons dans le chapitre suivant.

C'est donc au pas lent & peu raccourci, qu'il faut mener un cheval qui commence à savoir trotter, afin de lui donner de l'assurance & de la mémoire; mais afin qu'il conserve au pas la liberté des épaules, il faut le mener sur de fréquentes lignes droites, en le tournant, tantôt à droite, tantôt à gauche, sur une nouvelle ligne, plus ou moins longue, suivant qu'il se retient ou s'abandonne.

Il ne faut pas tourner tout le corps du cheval sur ces différentes lignes droites, mais seulement les épaules, en le faisant marcher en avant, après l'avoir tourné. Cette manière de tourner les épaules au pas sur de fréquentes lignes droites aux deux mains indifféremment, sans aucune observation de terrain, que celle de tourner & aller droit, suivant la volonté du cavalier, est bien meilleure que celle de mener un cheval sur un cercle; parce que, suivant cette méthode, on tient toujours les hanches sur la ligne des épaules; & sur la ligne du cercle, le cheval est couché & hors de la ligne droite. Il faut pourtant revenir au cercle, lorsque le cheval se roidit, s'endurcit, ou se défend à une main: c'est le seul remède, aussi le regardai-je comme un châtiment; & c'est pour cela que je conseille de remettre à la longe tout cheval qui se défend dans les commencemens qu'on le dresse: cette punition fait plus d'effet, & corrige plus un cheval, que tous les châtimens qu'on pourroit lui faire en liberté.

Quoique la leçon de mener un cheval sur de nouvelles & fréquentes lignes droites soit excellente pour former un cheval à tourner avec facilité, il faut, quand il sera obéissant à cette leçon, & qu'on en voudra faire un cheval de promenade, le mener sur une longue & seule ligne droite, afin de lui donner un pas étendu & allongé, le tournant seulement de temps en temps, pour lui conserver l'obéissance de la main, & la souplesse des épaules. Mais il faut pour cela le mener en pleine campagne; le terrain d'un manège est trop borné.

Si on s'aperçoit que le pas soit contraire au naturel d'un cheval paresseux & endormi, parce qu'il ne fera point encore assez assoupli, il faudra le remettre au trot vigoureux & hardi, & même le châtier des éperons & de la gaulle, jusqu'à ce qu'il prenne un pas sensible & animé. (La Guérinière).

DU PAS D'ÉCOLE. (DUPATY).

Ce n'est point à une allure prompte & étendue qu'on peut commencer à placer le cheval: plus il va vite, plus il est difficile de le maintenir dans son équilibre. Il falloit donc trouver une démarche dans laquelle le cheval, étant uni, bien d'accord, placé selon les indications de la belle nature, pût développer ses membres les uns après les autres, & fléchir chaque articulation selon les desirs du cavalier instruit & adroit.

Le pas d'école est un pas plus soutenu, plus rac-

Ff

courci & plus cadencé que le pas naturel du cheval. La main du cavalier doit enlever & placer le devant, tandis que ses jambes accélèrent les mouvements des hanches; mais il ne faut pas employer de force ni dans l'aide de la main, ni dans celle des jambes.

Le cheval n'exécute bien le pas d'école, qu'en se soutenant comme de lui-même & sans avoir besoin d'être excité par les efforts de l'homme; car il est à craindre, si on travaille trop de la main, que l'animal ne se retienne & ne se décide pas; & si on agit avec trop de force dans les cuisses & dans les jambes, alors au lieu de tenir le cheval en équilibre, on le jette sur les épaules, ce qui arrive toutes les fois qu'on veut chasser le cheval avec vigueur. En effet, cette force de cuisses détruit l'ensemble & le liant qui doit exister dans l'accord de l'homme & du cheval, elle donne aux hanches trop d'action: & comme le cheval n'a pas le temps de se placer, ni de garder son équilibre, il s'atterre, & manie sur les épaules.

Il faut donc, pour bien exécuter ce pas, que le cheval soit d'abord bien placé, & que l'action des jambes de l'homme ne donne point à l'animal un degré de mouvement dans lequel il ne se soutiendrait pas: il faut de plus que le cheval, se trouvant à l'aide, c'est-à-dire point trop comprimé, puisse essayer de lui-même à se maintenir bien placé. Toutes les fois qu'on fermera les cuisses avec force, on doit savoir qu'on ôte au cheval la liberté des muscles, qui, se trouvant serrés par des corps étrangers, ne peuvent plus agir qu'après une violente contraction; & dans presque tous les cas, la force que nous mettons dans la pression violente des cuisses, fait roidir le cheval plutôt qu'elle ne le détermine.

Pour mener un cheval au pas d'école, on commence par s'asseoir en relâchant les cuisses & les jambes, & en les plaçant sans aucune force, mais de manière qu'elles soient prêtes à se refermer, si le cheval est indécis: le cheval, se sentant relâché, prend lui-même de l'aissance & du liant. Alors on enlève la tête; on place le col avec une main légère, afin que le cheval soit placé sans trouver d'obstacle qui l'empêche de marcher, & on l'anime par un appel de langue ou par la pression des jambes. Si en se portant en avant il ne conserve pas sa tête dans la même élévation, & s'il manie sur les épaules, on l'enlèvera par un tact de la main, qu'on relâchera afin de ne point l'arrêter: insensiblement il viendra au point de la tenir placée pendant une reprise entière.

L'adresse consiste donc à maintenir le cheval en équilibre sans le gêner; mais aussi sans lui laisser une liberté dont il pourroit abuser.

On doit éviter avec soin deux fautes qu'on commet ordinairement contre ce principe.

La première, est de vouloir asséoir le cheval malgré lui en le retenant trop de la main; par-là on charge beaucoup ses hanches, qui demeurent immo-

biles, n'étant plus excitées à se porter en avant; & on sent que l'animal, souffrant dans son derrière, se découd, perd l'union de la marche, & se retient au point de ne vouloir plus avancer. Si pour y remédier on chasse beaucoup, le cheval s'encapuchonne au lieu de se grandir, & ne met aucune harmonie dans son pas.

L'autre défaut de lui donner trop de liberté lorsqu'il a obéi quelque temps, de manière qu'il se déplace absolument, alonge le col & perd le bon appui. Il faut conduire la tête & le col au degré d'élévation le plus grand, & y tenir le cheval avec la main légère tant que la leçon dure: car si on le place deux minutes, & qu'ensuite on le laisse aller, on ne viendra jamais à bout de l'accoutumer à la gêne inséparable des premières leçons. S'il ne peut supporter l'assurance de la main, ayez-la très-légère; mais ne souffrez point que l'équilibre se perde. La main sur les chevaux foibles ou très-bien mis, ne doit servir qu'à aviser le devant après l'avoir placé.

Cette allure est excellente pour tous les chevaux; ils y prennent plaisir: elle convient au cheval de manège comme au coureur. Ce dernier particulièrement est plus souple & plus adroit, si on a soin de l'arrondir à cette allure lorsque l'habitude du courre & de la chasse l'ont enroïdi & mis sur les épaules.

DU PAS. (THIROUX).

Le cheval, dont la masse repose sur quatre jambes, ne peut former un pas qu'en les levant transversalement les unes après les autres, c'est-à-dire que, préalablement rassemblé, après avoir élevé de terre une jambe de devant, il en détache celle de derrière qui est opposée; qu'ensuite il met en jeu l'autre jambe de devant, & finit par l'autre jambe de derrière: de sorte que pour enamer un pas, & jusqu'à ce qu'il soit consommé, le cheval porte alternativement sur trois jambes, qui sont une de devant & deux de derrière, ou une de derrière & deux de devant.

On ne croit pouvoir éviter la confusion qu'occasionneroit infailliblement la trop fréquente répétition, de jambe droite de devant, jambe gauche de devant, jambe droite de derrière, jambe gauche de derrière, qu'en substituant à cette redite fastidieuse un numero représentatif de chaque jambe, qui réunisse l'avantage d'abréger les démonstrations, & de les rendre plus claires. En conséquence, on prie le lecteur de vouloir se souvenir que dorénavant la jambe droite de devant sera désignée par le numero 1; la jambe gauche de devant par le numero 2; la jambe droite de derrière par le numero 3; & la jambe gauche de derrière par le numero 4. D'où il résulte que la jambe 1 a pour transversale la jambe 4, & pour parallèle la jambe 3; comme la transversale de la jambe 2 est la jambe 3, qui a pour parallèle la jambe 4.



Retournons actuellement sur la carrière où nous avons laissé le nouvel élève régulièrement assis sur le centre du cheval ; ayant devant lui l'avant-main, ainsi nommé de ce que cette première division précède sa main, & derrière lui l'arrière-main, qui aïre également son nom de sa position relative à celle de l'homme : connoissant en outre le pouvoir despotique qu'il peut exercer sur ces deux portions du cheval, qui suivent aveuglément l'impulsion qu'elles reçoivent du mors, chaque fois que la pression calculée des jambes égales du cavalier les fait cheminer entre les rênes comme au milieu de deux barrières mobiles. Il ne faut pas oublier que, de son côté, le cheval, les deux colonnes des vertèbres exactement rapportées sur le point du milieu, n'aspire qu'après le moment de faire un pas. Dès qu'on se décide à le lui laisser entendre, il faut rendre la main, ou, ce qui est synonyme en équitation, il faut baisser la main de la bride, dont la tenue doublée pour le rassembler contient la colonne de devant au centre. Il est très-important, lorsqu'on rend la main, de la faire accompagner par l'avant-bras, autrement, la main baissée seule mollit la rêne gauche ; & laisse la droite toujours tendue. Le vrai moyen d'éviter un inconvénient aussi dangereux, c'est de baisser l'avant-bras, en augmentant le creux du dessus du poignet, afin que la main rendue se soutienne au niveau du coude, & conserve en même temps sa direction perpendiculaire à l'arçon de la selle & parallèle à l'encolure du cheval. D'après cette méthode, les deux rênes détendues en même raison lâchent également l'ondulation de la colonne de devant, qui met en action les épaules ainsi que les jambes 1 & 2. Alors, libre d'étendre son avant-main, la colonne de derrière toujours maintenue au centre, conformément au rassembler, par la pression des jambes égales du cavalier, le cheval lève une jambe de devant. Cette jambe n'est pas plutôt remise à terre, que le reflux de la colonne de derrière le force d'apporter sous lui la jambe de derrière opposée. Ensuite le cheval détache son autre jambe de devant, & c'est par le jeu de l'autre jambe de derrière qu'il termine la combinaison du premier pas. Si nous supposons que le cheval entame par la jambe 1, il la fait suivre à l'instant par la jambe 4, à laquelle succède immédiatement la jambe 2 qui précède seulement la jambe 3 ; après quoi le cheval se retrouve posé tel qu'il étoit avant que de s'ébranler. Tant que les jambes égales du cavalier amènent au centre l'ondulation rétrogradée de la colonne de derrière, & tant que la main de la bride permet l'ondulation avancée de la colonne de devant, le cheval, chassé en avant, est obligé de marcher. Ainsi, non-seulement les jambes de l'homme ont la propriété d'affermir, par l'enveloppe, les trois points d'appui que leur nouveauté rend susceptibles d'être dérangés, mais elles servent encore à donner au cheval,

par pression, le degré d'action nécessaire pour former un pas & le réitérer.

Il est donc évident que l'opération avec laquelle on détermine un-cheval à se porter en avant, à l'allure du pas, dépend de trois conditions essentielles. La première exige l'assiette la plus scrupuleuse, afin que le centre de l'homme qui, de la poitrine du piéton, descend au ventre du cavalier, en raison de la position qui remonte, chez ce dernier, de la plante des pieds au haut des cuisses, reste strictement sur celui du cheval. Presque tous les élèves répondent au reproche qu'on leur fait de laisser aller leur corps en arrière, lorsque le cheval entame l'action en avant, & de se porter en avant, soit à l'arrêt du cheval, soit pendant qu'il recule ; que ce mouvement est naturel. Une courte réflexion va leur démontrer que ce mouvement n'est naturel qu'à l'homme mal assis à cheval. En effet, ceux qui suivent exactement le conseil de peser à la-fois sur les deux points d'appui parallèles du haut des cuisses, & sur celui triangulaire du croupion, ne sont jamais dérangés par les diverses actions du cheval, fussent-elles irrégulières comme les sauts de côté, pourvu toutefois que, dans ce dernier cas, l'enveloppe des jambes égales vienne à leur secours. Mais sans sortir de notre thèse, le cheval marche-t-il, le croupion rend alors l'office d'une jambe de force qui soutient tout le levier du haut du corps, & s'oppose au balancement vicieux de cette partie du cavalier. Si au contraire le cheval arrête brusquement ou recule, les deux appuis des cuisses fournissent aussitôt le même support, en sorte que le centre du cavalier immobile, malgré les variations du cercle sur lequel il est assis, reste constamment au-dessus du centre du cheval en mouvement. Les avantages qui résultent de cette double combinaison des deux centres intimement conservés l'un sur l'autre, sont de faciliter au cheval l'enlever du poids de l'homme, sans que le cavalier souffre des efforts que fait le cheval pour l'emmener. De plus, le renversement du haut du corps, que nécessite l'assiette obligée du milieu du corps, augmente sensiblement l'extension du bas du corps, en sorte que les deux jambes égales acquièrent, avec la faculté de former l'enveloppe, la possibilité d'aller chercher l'arrière-main, & d'en apporter l'ondulation au centre du cheval. La seconde condition consiste à rendre la main pour lâcher la colonne de devant, & afin que le jeu de l'avant-main, devenu libre, puisse se communiquer aux muscles des épaules, ainsi qu'aux jambes 1 & 2. La dernière regarde les jambes du cavalier, chargées d'alimenter le centre du cheval, en y apportant continuellement la colonne de derrière, dont la marche entraîne avec elle les jambes 3 & 4, qui, suivant la progression du pas, doivent remplacer transversalement les jambes 1 & 2. Le concours de ces trois circonstances, venant à l'appui de tout ce qui précède, met le cheval dans l'obligation d'avancer au pas, jusqu'à la rencontre d'un

obstacle quelconque qui l'engage à changer de direction. Il est incontestable que le cheval a par lui-même la puissance d'éviter un objet dont il redoute l'approche ; mais entièrement soumis aux volontés d'un maître, n'est-il pas dans l'ordre que ce soit encore le cavalier qui conserve le pouvoir de détourner le cheval ? Arrivé donc à un point où il n'est plus possible d'aller en avant, il faut (ne voulant pas reculer) porter le cheval, soit à droite, soit à gauche, sans attendre qu'il aille se heurter contre l'obstacle prévu. (V. TROT).

Du pas d'école.

La première leçon du travail s'exécute au pas d'école. L'origine du nom qu'on donne au manège à ce premier des airs, vient de ce que c'est par sa cadence soutenue que les élèves commencent à sentir les mouvements écoutés d'un cheval qui travaille, & qu'ils peuvent, en même temps, décomposer les différents effets de la combinaison des rênes, qui créent le travail. On appelle encore cet air le pas rassemblé, parce que le cheval qui s'y prête, lève les jambes un peu plus haut, & les détache d'une manière plus réfléchie qu'au pas ordinaire. Quoique le pas d'école & le pas rassemblé ne fassent & ne soient effectivement qu'un seul & même air, cependant ils exigent une distinction qui tient à des circonstances dont je vais rendre compte.

Du pas d'école & du pas rassemblé.

Le cheval marche au pas d'école, toutes les fois que son éducation achevée sert à faire connaître le travail aux élèves. Le cheval est au pas rassemblé, lorsque l'écuyer lui donne cette première leçon du travail. Ainsi, le pas d'école a lieu quand le cheval en fait plus que le cavalier, & le même air devient le pas rassemblé, si le cheval apprend à travailler. Au surplus, que ce soit le pas d'école ou bien le pas rassemblé, le cheval suit toujours la combinaison transversale du pas ordinaire, avec cette seule différence que le pas, considéré comme air de manège, doit embrasser moins de terrain que le pas regardé comme allure afin d'être plus élevé.

Comment un cheval peut marcher au pas d'école.

Tout ce qui précède engage à croire qu'il seroit absolument impossible au cheval de former, & surtout d'entretenir les temps cadencés du pas d'école, si les deux colonnes vertébrales, dont l'exacte réunion au centre produit constamment la préparation du rassembler, s'écartoient un peu trop du même point central pendant l'action : c'est-à-dire, si l'arrière-main, que le rassembler charge du corps & de l'avant-main, lançoit ces deux dernières divisions en avant, comme aux allures naturelles, au lieu de travailler à les darder, afin de les élever de terre pendant les allures artificielles. Comment, en effet, supposer un autre expédient, puis-

qu'il faut que le cheval, tout en cheminant, se réserve la faculté de marquer très-distinctement un temps soutenu de chaque jambe, avant que de la poser à terre ?

Comment on met un cheval au pas d'école.

Lors donc qu'on veut travailler un cheval au pas d'école, on commence par faire refluer les deux colonnes des vertèbres vers le centre, en se servant des procédés enseignés dans les éléments, à l'article du rassembler. Dès qu'on juge qu'elles y sont suffisamment reportées, ce que la légèreté du cheval indique, on rend la main comme pour ébranler le cheval au pas ordinaire, mais on a le plus grand soin, & de la reprendre modérément, & d'entretenir l'arrière-main dessous le centre, afin que le bipède de derrière, soumis aux pressions répétées des jambes égales du cavalier, serve d'une base élastique, pendant que les ondulations soutenues & mesurées du bipède de devant caractérisent l'air qu'on exécute. L'élève est assez avancé ; d'ailleurs il s'est certainement trop bien trouvé du demi-arrêt, pour ne pas le reconnoître au soutien motivé de l'avant-main, & à la marche continuée de l'arrière-main.

PAS ET LE SAUT. C'est un air qui se forme en trois temps : le premier est un temps de galop raccourci ou de terre-à-terre ; le second, une courbette ; & le troisième, une cabriole, & ainsi de suite. Le cheval se sert des deux premiers temps, pour mieux s'élever à celui de la cabriole. Ce sont les chevaux qui ont plus de légèreté que de force, qui prennent cet air.

PASSADE est le chemin ou la piste que le cheval trace en passant & repassant plusieurs fois sur une longueur de terrain. Cela ne pouvant se faire sans changer de main, les passades sont différentes selon la différente manière de changer de main & de fermer la passade ; c'est-à-dire, de tourner pour repartir & revenir sur sa piste. Passade d'un temps en pirouette ou demi-pirouette, est un tour que le cheval fait d'un seul temps, de ses épaules & de ses hanches. Pour faire cette passade, qui est la plus parfaite de toutes, le cheval doit être droit sur la ligne de la passade. Après l'avoir fait partir de la main, on forme un demi-arrêt, le faisant falquer deux ou trois temps, en sorte que le cheval soit toujours droit sur la ligne, & au dernier temps on se prépare à tourner la main subtilement, & à retenir les hanches qui doivent être comme un centre. D'un seul temps des épaules, le cheval doit faire le demi-tour, & quoique les hanches fassent aussi un temps, elles le font au centre, & de ferme à ferme, ou sur le même endroit. Passade ou demi-volte de cinq temps, est un demi-tour que le cheval fait au bout d'une ligne droite en cinq temps de galop. Au cinquième temps le cheval doit avoir fermé la demi-volte, & être sur la ligne de la passade, droit & prêt à repartir. Les passades de cinq temps sont les plus ordinaires chan-

vements de main qu'on fasse dans les académies. Passades furieuses ou à la françoise, sont celles qui se font par une demi-volte en trois temps, en marquant un demi-arrêt. On s'en sert dans un combat singulier. Pour faire ces passades, on laisse partir un cheval droit, & vers l'extrémité de la ligne on marque un demi-arrêt, tenant le cheval droit & sans qu'il se traverse. On fait ensuite la demi-volte en trois temps, en sorte qu'au troisième le cheval se trouve droit sur la ligne de la passade, & prêt à repartir au premier galop. On le tient au petit galop environ la moitié de la longueur de la passade, puis on le laisse échapper de furie pour marquer au bout de la passade le demi-arrêt, & faire encore la demi-volte en trois temps. Cela se continue aussi longtemps que la force & l'haleine du cheval sont capables de soutenir. Cette passade furieuse suppose dans le cheval une bouche excellente, & dans le cheval & le cavalier beaucoup de force & d'adresse. Il y a peu de chevaux qui en soient capables. M. de Belleville, un des écuyers du roi, passe pour avoir donné le nom de passades à la françoise, à ces passades furieuses. Dans toutes les passades, il faut que le cheval en faisant la demi-volte se raccourcisse, & que les hanches accompagnent les épaules, sans qu'il s'accule ou qu'il aille par le droit, sans se traverser, ou sans que la croupe échappe. Les bonnes passades terre-à-terre sont le meilleur & le plus parfait manège qu'un cheval puisse faire, sur-tout quand ces passades sont relevées à courbettes. Elles sont ordinairement les leçons par où on achève un cheval. C'est un moyen infailible d'éprouver sa bonté, parce qu'en partant, on connoît d'abord sa vitesse, en arrêtant sa bonne ou mauvaise bouche, en tournant son adresse & sa grace, & en repartant plusieurs fois sa force, sa vigueur & sa franchise. Passades relevées sont celles dont les demi-voltes se font à courbettes.

PASSAGE. Le passage fait selon les proportions & les distances ordinaires, est le seul moyen d'ajuster un cheval à toutes sortes d'airs, & la meilleure leçon qu'on puisse lui donner après lui avoir appris à beau-partir de la main, à former son arrêt & à tourner. Il faut en servir à propos selon les distances & les proportions que le cavalier juge nécessaires, soit en avant, en arrière, de côté, peu ou beaucoup, en tournant plus ou moins légèrement de la main, en élargissant, serrant, avançant d'un ou de deux talons, selon qu'il est à propos, tantôt à une main, tantôt à l'autre. Le passage se fait lorsque le cheval en tournant ou en marchant de côté, croise les jambes, un peu moins celles de derrière que celles de devant; & pour faire le passage des voltes bien proportionné, il faut que les jambes de devant fassent un cercle à-peu-près de la longueur du cheval, & celles de derrière un autre plus petit des deux tiers. La méthode du passage est si bonne, qu'elle habitue le cheval à obéir franchement à la main, à la bride, aux talons; en

un mot à exécuter promptement & sans répugnance tout ce qu'on lui demande.

DU PASSAGE. (LA GUÉRINIÈRE).

Après avoir donné à un cheval la première souflesse par le moyen du trot d'une piste sur la ligne droite & sur le cercle; après l'avoir arrondi, & lui avoir appris à passer les jambes dans la position circulaire de l'épaule en dedans; l'avoir rendu obéissant aux talons, la croupe au mur, & rassemblé au piaffer dans les piliers, il faut songer à l'ajuster, c'est-à-dire le régler, & le faire manier juste dans l'air où sa disposition permettra qu'on le mette.

Le passage est la première allure qui regarde la justesse. C'est un trot ou un pas raccourci, mesuré & cadencé; que dans ce mouvement le cheval doit soutenir les jambes qui sont en l'air, l'une devant, l'autre derrière, croisées & opposées comme au trot, mais beaucoup plus raccourci, plus soutenu & plus écouté que le trot ordinaire; & qu'il ne doit pas avancer ni poser la jambe qui est en l'air, plus d'un pied au-delà de celle qui est à terre, à chaque pas qu'il fait. Cette allure, qui rend un cheval patient & lui fortifie la mémoire, est très-noble, & fait beaucoup paroître un officier un jour de revue ou de parade. L'action du cheval au passage est la même qu'au piaffer; en sorte que pour avoir une idée juste de l'un & de l'autre, il faut regarder le piaffer comme un passage dans une place sans avancer ni reculer, & le passage est pour ainsi dire, un piaffer, dans lequel le cheval avance environ d'un pied à chaque mouvement. Dans le piaffer, le genou de la jambe de devant qui est en l'air, doit être de niveau avec le coude de la même jambe, laquelle jambe doit être pliée de manière que la pince du pied se lève à la hauteur du milieu du genou de la jambe qui pose à terre: celle de derrière ne doit pas se lever si haut, autrement le cheval ne seroit pas sur les hanches, mais seulement la pince du pied qui est en l'air à la hauteur du milieu du canon de l'autre jambe. A l'égard du passage, comme le mouvement est plus avancé que celui du piaffer, la jambe de devant ne doit pas se lever si haut; mais seulement la pince du pied qui est en l'air à la hauteur du milieu du canon de la jambe qui pose à terre; & celle de derrière un peu au-dessus du boulet de l'autre jambe.

Il y a plusieurs choses à observer dans le passage; savoir, la posture dans laquelle doit être un cheval lorsqu'il passe, soit d'une piste, soit de deux pistes; la cadence ou la mesure dans laquelle il doit passer; & les aides du cavalier pour l'ajuster à cet air.

Les plus habiles écuyers conviennent, qu'une des principales choses qui met un cheval dans une belle attitude, c'est le beau pli qu'on lui donne en maniant; mais ce beau pli est expliqué différemment par les habiles maîtres de l'art. Les uns veulent qu'un cheval soit simplement plié en arc, qui

n'est qu'un demi-pli, dans lequel le cheval regarde seulement d'un œil dans la volte; les autres veulent qu'il fasse le demi-cercle, c'est-à-dire, qu'il regarde presque des deux yeux en dedans de la ligne. Il faut convenir que dans l'un & dans l'autre pli, le cheval a de la grace; mais, selon moi, le pli en arc, qui n'est qu'un demi-pli, ne contraint pas tant un cheval, & le tient plus relevé du devant que dans celui où il est plus plié: & dans cette dernière posture, la plupart des chevaux sont en capuchonnés, c'est-à-dire, baissent trop le nez & courbent l'encolure.

Ceux qui admettent le demi-pli mènent leurs chevaux droits d'épaules & de hanches, ou tiennent seulement une demi-hanche dedans, & ceux qui veulent un plus grand pli, tiennent les hanches autant en dedans que la tête, ce qui forme un demi-cercle de la tête à la queue, & c'est ce qu'on appelle, *les deux bouts dedans*. Cette attitude fait paroître le cheval plus sur les hanches; parce qu'il est plus étreci du derrière.

On peut admettre ces différentes postures, en les appliquant diversement, suivant la différente structure de chaque cheval. Il se trouve peu de chevaux bien proportionnés de tout leur corps; les uns sont trop courts de reins, & les autres trop longs de corfage.

Ceux qui sont bien proportionnés, c'est-à-dire, ni trop courts ni trop longs de reins, doivent être menés la demi-hanche dedans. Pour cela, on tient la hanche de dehors un peu en dedans, en sorte qu'au lieu que les hanches soient tout-à-fait droites sur la ligne des épaules, le pied de dehors de derrière doit se poser sur la place de celui de dedans, ce qui fait que la moitié des hanches se trouve en dedans; & c'est-là ce qu'on appelle proprement la demi-hanche dedans. Cette posture est très-belle & convient à merveille aux chevaux bien moulés & qui portent beau d'eux-mêmes.

On doit tenir les chevaux courts de reins, droits d'épaules & de hanches avec un demi-pli seulement, qui les fasse regarder d'un œil en dedans; car si on les mettoit dans une posture plus raccourcie, en les pliant trop & leur tenant les hanches dedans, ils seroient trop contraints, & ils n'auroient pas un beau mouvement d'épaule; parce que la plupart des chevaux de cette structure retiennent ordinairement leurs forces, & par conséquent il faut leur donner un passage plus libre & plus avancé qu'à ceux qui distribuent naturellement leurs forces.

Dans le passage les deux bouts dedans, la tête est placée fort en dedans, & les hanches sont mises autant en dedans que la tête; en sorte que le cheval est arrondi de tout son corps & forme un demi-cercle. Cette attitude a été inventée pour raccourcir & faire paroître sur les hanches les chevaux qui sont trop longs de corfage & d'encolure, & qui n'auroient pas tant de grace, & ne pourroient pas si bien se rassembler, si on les menoit tout-à-fait

d'une piste. Cette posture n'est autre chose que la croupe au mur renversée, c'est-à-dire, qu'au lieu de faire aller un cheval de côté la croupe au mur avec les épaules en dedans du manège, dans les deux bouts dedans, on met les épaules vis-à-vis du mur & la croupe vers le centre, en sorte qu'il va presque de deux pistes.

Après avoir examiné laquelle des trois postures ci-dessus convient mieux au cheval, suivant son naturel & sa structure, il faut ensuite régler la cadence de son air. On doit entendre par la cadence du passage d'un cheval, un mouvement de trot raccourci, soutenu du devant, & continué d'une mesure égale sans le retenir ni le presser trop. Ce mouvement, qu'il est aussi difficile de donner à un cheval que de l'y entretenir en marchant, dépend de l'accord des aides du cavalier, & aussi de la souplesse & de l'obéissance du cheval; c'est pourquoi il ne faut point passer un cheval dans une justesse si recherchée, qu'auparavant il ne soit assoupli de tout son corps & réglé au piaffer dans les piliers. Cette pratique est le modèle du beau passage; & quoiqu'un cheval soit assez avancé pour lui demander des leçons de justesse, il ne faut jamais se départir des premières leçons, dans lesquelles on ne sauroit trop le confirmer. Il faut donc toutes les fois qu'on monte un cheval, quelque avancé qu'il soit, de trois reprises, lui en demander du moins une l'épaule en dedans, suivie de la croupe au mur, & quelquefois même suivant l'occasion, le remettre au trot.

Pour entretenir un cheval dans ce beau mouvement de passage, que produit l'action de l'épaule libre, soutenue & également avancée, il faut faire attention à son naturel & à sa force. Les chevaux, par exemple, qui retiennent leurs forces, retiennent aussi par conséquent l'action de l'épaule. Ils doivent être moins assujettis, & même lorsqu'ils se retiennent trop par malice ou autrement, il faut les chasser vigoureusement des deux jambes, & quelquefois des deux éperons, laissant pour quelque temps l'ordre limité de la justesse du passage, afin de leur rappeler & de leur maintenir la crainte & l'obéissance qu'ils doivent avoir pour les aides & pour les châtimens du cavalier: ceux au contraire qui, par leur timidité naturelle, s'abandonnent sur la main, doivent être plus raccourcis, tenus plus ensemble, & plus soutenus de la main, que déterminés des jambes & des jarrets; avec ces précautions, on maintiendra & les uns & les autres dans leur véritable air.

Lorsqu'on change de main au passage, il faut que ce soit de deux pistes sur une ligne oblique, & que la moitié des épaules aille avant la croupe; en sorte que la jambe de devant de dehors soit sur la ligne de celle de dedans de derrière; & afin qu'il demeure dans l'équilibre & dans la balance entre les deux talons, il ne faut pas qu'il fasse un seul temps pour la peur de la jambe de dehors du cavalier, que celle de dedans ne lui permette. Il

fait pour cela sçavoir se servir à propos de sa main & de ses jambes.

Dans le passage des deux pistes, le cheval doit faire autant de mouvements avec les pieds de derrière qu'avec ceux de devant. Il arrive souvent qu'un cheval arrête les pieds de derrière en une place, pendant que ceux de devant dérobent le terrain, en faisant deux ou trois pas sans que le derrière accompagne: on appelle ce défaut dévuidre de l'épaule. Un autre défaut encore plus grand que celui-ci, c'est lorsqu'il arrête les pieds de devant, & que ceux de derrière continuent d'aller, ce qu'on appelle s'acculer, s'entabler. Comme la vue du cavalier est sur la posture de la tête & du col, & sur l'action des épaules, il lui est plus aisé de proportionner les mouvements que le cheval fait avec les pieds de devant, que de tenir la croupe & les pieds de derrière dans une juste égalité: il faut pourtant acquérir la facilité de l'un & de l'autre, afin de remédier à temps & promptement à ces défordres; ce qui dépend de la diligence de la main & de la finesse du talon.

Il faut se ressouvenir encore qu'une des aides les plus subtiles, c'est de faire passer librement l'épaule & le bras de dehors du cheval par-dessus celui de dedans, en passant de deux pistes. Pour bien prendre ce temps, dit le sçavant M. de la Broue, il faut sentir quel pied pose à terre & quel pied est en l'air, & tourner la main de la bride dans le temps que le pied de devant du côté qu'il va ou qu'il tourne est en l'air & prêt à retomber, afin qu'en levant ensuite l'autre pied de devant, il soit contraint d'avancer l'épaule & le bras de dehors, en le chevalant par-dessus celui de dedans. Il faut, ajoute-t-il, une grande facilité d'aides pour bien prendre ce temps; car si on tourne la main dans le temps que le cheval a le pied de dedans trop haut, au lieu d'élargir l'épaule & la jambe de dehors, c'est celle de dedans qui s'élargit, & si on tourne la main lorsqu'il pose le pied de dedans à terre, il n'a point assez de temps pour chevaler librement l'épaule & la jambe de dehors.

Il est bon de remarquer que des trois postures dont nous venons de parler, & dans lesquelles on peut mener un cheval au passage, il y en a deux qui ne peuvent être admises que dans les bornes d'un manège limité, & pour le plaisir de la carrière: ce sont celles de la demi-hanche & celle des deux bouts dedans. Mais lorsqu'on tient un cheval dans un pas noble & relevé, soit à la tête d'une troupe, soit en des jours de revue, de fête, ou de parade, il ne faut point lui demander ce manège d'école, mais le tenir droit d'épaules & de hanches, avec un demi-pli seulement du côté vers lequel il marche, pour lui donner plus de grace dans son devant. (V. AIRS).

PASSAGER, promener, mener un cheval au pas, au trot. Passager un cheval sur les voltes, passer la volte. Quelques-uns disent passer un

cheval, mais passer est en ce sens le mot ordinaire.

PASSÉGER, c'est mener un cheval au pas ou au trot sur deux pistes, le faisant marcher de côté, en sorte que les hanches tracent un chemin parallèle à celui que traceront les épaules. Il n'y a pas longtemps qu'on passe un cheval au trot, & le mot de passer signifioit promener un cheval au pas de deux pistes, entre deux talons. On dit aussi passer & promener un cheval. On passe un cheval en droite ligne & sur les voltes. En ce sens il est moins usité que passer. On passe un cheval sur deux lignes droites le long d'une muraille ou d'une haie. On le passe aussi de sa longueur sur les voltes, le faisant marcher de côté dans un rond à l'entour du centre, en sorte qu'il regarde dans la volte, & que la moitié de ses épaules marche avant la croupe. Des deux façons, il faut que le cheval en passant marche extrêmement, c'est-à-dire que la jambe de dehors de devant croise ou enjambe beaucoup sur l'autre jambe de devant à tous les seconds temps. Au passage du pas & du trot le mouvement du cheval est le même, mais l'un est plus vite que l'autre. Passer par le droit est un manège peu usité en France, mais beaucoup en Italie & encore plus en Allemagne. On choisit pour cela un cheval qui soit sans ardeur, mais qui ait beaucoup de mouvement. En le conduisant par le droit au pas ou au trot, on lui apprend à lever deux jambes ensemble, une de celles de devant & une de celles de derrière, en croix de saint André. En mettant à terre les deux qu'il avoit en l'air, il relève alternativement les deux autres ensemble, & les tient longtemps en l'air, en telle sorte qu'à chaque temps il ne gagne pas un pied de terrain en avant. La beauté du passage consiste à tenir longtemps les jambes élevées en l'air. Le mouvement des jambes à ce passage est le même que celui du pas & du trot; car elles vont dans le même ordre. La seule différence est qu'au passage par le droit, elles sont plus longtemps soutenues en l'air. Les chevaux qui font cette sorte de manège & les piaffeurs, sont propres pour un carrousel, ou pour quelque cérémonie publique. La différence entre piaffer & faire un passage, consiste en ce que les chevaux piaffent naturellement, & ne soutiennent pas si longtemps les jambes en l'air qu'au passage par le droit. Il faut un si grand art pour le passage, qu'on est deux ou trois ans à dresser un cheval à ce manège, & de six chevaux, c'est beaucoup si deux y réussissent.

PEC, en vieux françois, signifioit un mauvais cheval.

PESADE, ou *posade*, selon Guillet, c'est le premier mouvement du cheval, lorsqu'il lève les pieds de devant sans remuer ceux de derrière. C'est la première leçon qu'on donne aux chevaux pour manier à courbettes & aux autres airs relevés. Le cheval ne fait point de temps avec les hanches, avant que de mettre à terre les jambes de devant;

& c'est le moyen de lui affermir la tête, assurer les hanches, faire plier les bras, & de l'empêcher de trépigner. Quand le cheval a formé son arrêt, il fait au bout une ou deux pesades; mais il n'en fait aucune au demi-arrêt, c'est ce qui en fait la différence.

PESANT, peser, se dit d'un cheval qui s'abandonne trop sur la bride, qui a trop d'appui, qui pèse à la main, sans pourtant la forcer. Un cheval pèse à la main, ou par la lassitude, ou par foiblesse de reins, ou par mollesse d'encolure, ou par la pesanteur du train de devant. Il faut trotter sous lui un cheval qui pèse à la main, c'est-à-dire, qu'il faut le mettre sur les hanches en le soutenant avec le bridon. On le rend aussi plus léger en l'arrêtant & en le relevant souvent. On peut même par ce moyen surmonter ce défaut, en cas qu'il ne lui vienne que de paresse ou d'engourdissement; mais il n'y a point de remède, s'il lui vient de la foiblesse des reins ou des jambes. Peser à la main n'est pas un aussi grand défaut que tirer à la main; c'est-à-dire bander la tête contre la main du cavalier, la lui incommoder, résister aux aides de la main & de la bride par une défobéissance causée ou par la roideur d'encolure, ou par l'ardeur qu'il a de vouloir trop aller en avant.

PIAFFER. Cheval piaffeur. Un cheval piaffeur est un cheval plein de feu, inquiet, ardent, & qui ayant beaucoup de mouvement & un désir excessif d'aller en avant, se sert d'autant plus de ce mouvement, qu'on fait effort pour le retenir, & qui plie la jambe jusqu'au ventre. Il s'ébroue, se traverse s'il peut, & marque son inquiétude par son action pleine de feu, que quelques-uns appellent improprement danser. Les chevaux qui piaffent, de même que ceux qui sont instruits au passage, sont les plus propres pour les carroufels & pour les occasions d'éclat.

PIED. Dans le cheval, c'est la partie de la jambe, depuis la couronne jusqu'au bas de la corne. On distingue les quatre pieds par leurs noms différens. Des deux pieds de devant, l'un est appelé le pied de l'étrier, le pied du montoir de devant; le pied de la main de la bride, c'est le gauche. Le droit s'appelle le pied hors du montoir de devant. Autrefois on appelloit mains ces deux pieds, mais ce terme a vieilli en ce sens. Des deux pieds de derrière, le droit s'appelle le pied hors du montoir de derrière; on l'appelloit autrefois le pied de la lance, ce terme est encore en usage dans les courses de bague. Le pied gauche se nomme le pied du montoir de derrière. On dit qu'un cheval a les pieds gras, quand il a la corne si foible & si mince, qu'à moins d'être broché très-bas, il court risque d'être piqué quand on le ferre. Les chevaux anglois sont sujets à avoir le pied gras. On dit qu'un cheval a le pied usé, quand il l'a mauvais, quand la corne est usée. Avoir peu de pied, c'est-à-dire peu de corne; avoir mauvais pied, c'est-à-dire, que la corne ne vaut rien pour la ferrure. On ap-

pelle pied dérobé, le pied du cheval rompu, & si usé, que faute de corne on peut à peine le ferre; ce qui lui arrive pour avoir marché longtemps pied nud, c'est-à-dire, déferre. Pied comble se dit d'un cheval qui a la sole arrondie par-dessous, en sorte qu'elle est plus haute que la corne: ce qui fait boiter le cheval, & empêche de le ferre, à moins qu'on ne voute le fer. Pied encastelé se dit du pied de devant, dont la corne est devenue si sèche & si étroite, qu'elle resserre & approche de fort près les deux côtés du talon, & oblige par la douleur qu'elle y cause, le cheval à boiter. Ces sortes de chevaux doivent être ferrés à pantoufle. Pied-neuf se dit d'un cheval à qui la corne est revenue après que le sabot lui est tombé, auquel cas il ne vaut plus rien que pour le labour. Le terme de pied-neuf peut aussi s'appliquer aux chevaux sujets à muer de corne, tels que sont les chevaux qui viennent de Hollande. Celle qui leur vient dans leur pays natal étant trop humectée, d'une consistance trop foible, dès qu'ils ont été quelque temps dans un pays plus sec, ils en muent peu-à-peu, parce que la première corne leur croît, ou qu'il s'en forme une plus ferme & plus solide. Pour prévenir que ce changement ne leur applatisse les pieds, il faut que le maréchal leur donne une bonne forme par la ferrure. Le petit-pied est un os spongieux renfermé dans le milieu du sabot & qui a toute la forme du pied. On dit aussi, remettre un cheval sur le bon pied, galoper sur le bon pied, quand on le fait aller uniment & sur les mêmes pieds qu'il a commencé à partir.

PILIER se dit du centre de la volte autour de laquelle on fait tourner le cheval, soit qu'il y ait un pilier de bois ou non, & cela s'appelle travailler autour du pilier. On dit aussi travailler entre deux piliers, quand on monte un cheval entre deux piliers de bois, & quand on l'y fait sauter, cabrer & ruer, lever le devant & le derrière. La plupart des grands manèges ont un pilier planté au milieu de leur terrain, mais ils ont tous sur les côtés d'autres piliers de distance en distance, qui sont disposés deux à deux, d'où vient qu'on les appelle les deux piliers pour les distinguer du pilier du centre. Le pilier du centre sert à régler l'étendue du terrain, afin de manier sur les voltes avec étendue & justesse, & pour travailler avec règle & mesure sur les quatre lignes de la volte, qui doivent être imaginées dans une égale distance de ce centre. Il sert aussi à commencer les chevaux défobéissans & fougueux, sans aucun péril pour le cavalier, parce que le cheval est attaché à une longe ou longue corde, attachée elle-même au pilier & tenue en état par un homme qu'on y poste. Cette sujétion empêche le cheval d'échapper. Pour commencer un cheval fougueux & le faire aller en avant, pour le dénouer, lui assouplir le corps & lui apprendre à ne pas galoper faux ni désuni, on lui met le caveçon, on attache la longe à l'anneau du milieu, & on l'arrête au pilier, on le trotte alen-

tour,

pour sans personne dessus, en lui faisant peur de la chambrière, afin qu'il la connoisse & la suive non-seulement au moindre coup, mais encore à la moindre approche. Après cela on peut le monter, & on le fera marcher en avant, sans qu'il puisse se cabrer ni s'arrêter pour faire des contre-temps; parce que la peur de la chambrière prévient tous les désordres & l'empêchera de s'arrêter. Newcastle dit qu'on ne doit souffrir qu'en cette occasion l'usage du pilier; en général il ne l'approuve point, & soutient dans sa nouvelle méthode que cet usage ne sert qu'à gêner les chevaux, parce qu'ils ne travaillent alors que par routine, ont continuellement les yeux occupés à regarder les mêmes objets, ne manient plus quand ils sont hors de-là, & qu'au lieu d'être dans la main & dans les talons, ils ne sont que dans la longe & dans la chambrière. Aux manèges qui n'ont pas de pilier, on considère la place où il doit être, & on fait tous les mouvements autour de ce centre imaginaire, comme s'il y avoit réellement un pilier, ou bien un homme se met au milieu du terrain, & tient le bout de la longe. Les deux piliers sont plantés à deux ou trois pas l'un de l'autre. On y met le cheval avec le caveçon de cuir ou de corde, monté de deux grosses cordes qui répondent de l'un des piliers à l'autre. Il faut que le cheval donne dans les cordes du caveçon, & qu'il se lève entre deux piliers. Dès qu'on lui a appris à se lever devant, on l'instruit à s'éparer & à se mettre aux airs relevés, par les aides ou par le châtement de la chambrière. Dans le besoin on fait venir au secours la gaulle, le poinçon, la main & les talons.

DE L'UTILITÉ DES PILIERS. (LA GUÉRINIÈRE).

Les piliers sont de l'invention de M. de Pluvinet. M. le duc de Newcastle ne les approuve pas. Il dit « qu'on y estrapasse & qu'on y tourmente mal-à-propos un cheval pour lui faire lever le devant, espérant par-là le mettre sur les hanches; que cette méthode est contre l'ordre & rebute tous les chevaux; que les piliers mettent un cheval sur les jarrets; parce que, quoiqu'il plie les jarrets, il n'avance pas les hanches sous lui pour garder l'équilibre, soutenant son devant sur les cordes du caveçon ».

Ce qui a si fort révolté cet illustre auteur contre l'usage des piliers, c'est que de son temps la plupart des écuyers se servoient de cette méthode pour faire lever d'abord le devant à un cheval avant qu'il fût réglé au piafer. Par ce moyen ils mettoient sans doute un cheval sur les jarrets, & lui apprenoient plutôt à faire des pointes & à se cabrer qu'à lever le devant de bonne grace. Mais si dans les commencements au lieu de songer à détacher de terre un cheval, on se sert des piliers pour lui apprendre à passer dans une place sans avancer, reculer ni se traverser, qui est l'action du piafer, on verra que cette cadence plus aisée à donner dans les piliers qu'en liberté, met le cheval dans une belle pos-

Equitation, Escrime & Danse,

ture, lui donne une démarche noble & relevée, & lui rend le mouvement des épaules libre & hardi, & les ressorts des hanches doux & lians: toutes ces qualités sont recherchées pour un cheval de parade & pour former un beau passage. Mais comme il faut beaucoup d'art, de patience & de temps pour régler un cheval dans cet air de passage fier & relevé, que donnent les piliers employés avec intelligence, il n'est pas étonnant qu'ils causent tant de désordres à ceux qui s'en servent dans une autre vue, que de parvenir d'abord au piafer.

Un savant écuyer a dit avec raison, que les piliers donnent de l'esprit aux chevaux; parce que la crainte du châtement réveille & tient dans une action brillante ceux qui sont endormis & paresseux; mais les piliers ont encore l'avantage d'appaiser ceux qui sont d'un naturel fougueux & colère; parce que l'action du piafer qui est un mouvement écouté, soutenu, relevé & suivi, les oblige de prêter attention à ce qu'ils font: c'est pourquoi je regarde les piliers comme un moyen, non-seulement de découvrir la ressource, la vigueur, la gentillesse, la légèreté & la disposition d'un cheval; mais encore comme un moyen de donner ces dernières qualités à ceux qui en sont privés.

La première attention qu'on doit avoir dans les commencemens en mettant un cheval dans les piliers, c'est d'attacher les cordes du caveçon égales & courtes, de façon que les épaules du cheval soient de niveau avec les piliers, & qu'il n'y ait que la tête & l'encolure qui soient au-delà, par ce moyen il ne pourra passer la croupe par-dessous les cordes du caveçon, ce qui arrive quelquefois. Il faut ensuite se placer avec la chambrière derrière la croupe, & assez éloigné pour n'être point à portée d'être frappé: le faire ensuite ranger à droite & à gauche en donnant de la chambrière par terre, & quelquefois légèrement sur la fesse. Cette manière de faire ranger un cheval de côté & d'autre; lui apprend à passer les jambes, le débrouille & lui donne la crainte du châtement. Quand il obéira à cette aide, il faudra le chasser en avant, & dans le temps qu'il donne dans les cordes, l'arrêter & le flatter, pour lui faire connoître que c'est-là ce qu'on lui demande; & il ne faut point lui demander autre chose, jusqu'à ce qu'il soit confirmé dans l'obéissance de se ranger à droite & à gauche, & d'aller en avant pour la chambrière, suivant la volonté du cavalier.

Il y a des chevaux d'un naturel fougueux & malin qui, avant que de se ranger pour la chambrière & d'aller en avant dans les cordes, emploient toutes les défenses que leur malice peut leur suggérer. Les uns pleins d'inquiétude, trépigment au lieu de piafer; les autres font des pointes & des élans dans les cordes, d'autres redoublent de fréquentes ruades, & reculent ou se jettent contre les piliers. Mais comme la plupart de ces désordres viennent plus souvent de l'impatience de celui qui les châtie mal-à-propos dans ces commencemens, que du

G g

naturel du cheval, il est aisé d'y remédier, en se contentant simplement, comme nous venons de le dire, de le faire ranger & aller en avant pour la chambrière, qui est la seule obéissance qu'on doit exiger d'un cheval les premières fois qu'on le met dans les piliers.

Une autre attention nécessaire, c'est de faire ruer dans les piliers les chevaux qui ont la croupe engourdie, & qui n'ont point de mouvement dans les hanches. Cette action leur dénoue les jarrets & leur fait déployer les hanches, donne du jeu à la croupe, & met tous les ressorts de cette partie en mouvement. Tout le monde n'est pas de cet avis, & la plupart disent qu'il ne faut jamais apprendre à un cheval à ruer. Mais l'expérience fait voir qu'un cheval qu'on n'a jamais fait ruer, a les hanches roides & les traîne en maniant: d'ailleurs il est bien aisé de leur ôter ce défaut, qui en seroit un effectivement, si on les accoutumoit à ruer par malice; mais lorsqu'on trouvera les hanches assez dénouées, il faudra les empêcher de ruer, en les châtiant de la gaulle devant, lorsqu'ils feront cette action quand on ne l'exigera pas.

Quand le cheval cessera de se traverser, qu'il donnera en avant & droit dans les cordes, il faudra alors l'animer de la langue & de la chambrière pour lui tirer quelque cadence de trot en place, droit & dans le milieu des cordes, qui est ce qu'on appelle piaffer; & aussitôt le flatter & le détacher, pour ne pas le rebuter. S'il continue pendant quelques jours d'obéir à cette leçon, il faudra allonger les longes du caveçon, en sorte que les piliers soient vis-à-vis le milieu du corps du cheval, afin qu'il ait la liberté de donner mieux dans les cordes, & qu'il puisse lever les jambes avec plus de grace & de facilité. Quoiqu'il continue de bien faire, on ne doit pas pour cela faire de longues reprises, jusqu'à ce qu'il soit accoutumé à obéir sans colère; & alors il faudra les faire aussi longues que sa disposition, ses forces & son haleine le permettront; & cela sans le secours de la chambrière, le cavalier se tenant seulement derrière la croupe.

Pour l'accoutumer à piaffer ainsi sans l'aide de la chambrière ni de la voix, on lui laissera finir sa cadence de lui-même, en demeurant derrière lui comme immobile, sans faire aucun mouvement, ni appeler de la langue, jusqu'à ce qu'il ait cessé tout-à-fait; & justement quand il cesse d'aller, il faut lui appliquer de la chambrière vivement sur la croupe & sur les fesses: ce châtiment met toute la nature en mouvement, & tient le cheval dans la crainte, de manière que quand il sera accoutumé à cette leçon, on pourra rester derrière lui autant de temps qu'on le jugera à propos, sans l'aider; & il continuera de piaffer. Quand on voudra l'arrêter, on l'avertira de la voix, en l'accoutumant au terme de *hola*, & on se retirera de derrière la croupe; on ira le flatter, & on le renverra: mais cette leçon ne doit se pratiquer que lorsqu'un cheval commence à bien connoître ce qu'on lui de-

mande; qu'il ne se traverse ni ne se défend plus.

Lorsque le cheval sera confirmé dans cet air de piaffer que produit le passage entre les piliers, il faudra alors & non plutôt, commencer à le détacher de terre, lui faisant lever quelque temps de pesades & de courbettes, en touchant légèrement de la gaulle par-devant, & l'animer de la chambrière par derrière. Non-seulement la courbette est un bel air, mais elle fait que le cheval est plus relevé dans son devant, & a une action d'épaule plus soutenue au piaffer; ce qui l'empêche de trépingner, action désagréable, qui fait que le cheval bat la poussière avec des temps précipités; au lieu que le piaffer est une action d'épaule soutenue & relevée, avec le bras de la jambe qui est en l'air, haut & plié au genou; ce qui donne beaucoup de grace à un cheval. Afin que le cheval ne se lève pas sans attendre la volonté du cavalier, (ce qui produiroit des sauts désordonnés), sans règle ni obéissance, il faut toujours commencer & finir chaque reprise par le piaffer, en sorte qu'il lève quand on veut, & qu'il piaffe de même. Par-là on évitera la routine, qui est le défaut des écoles mal réglées.

Comme il y a du danger à monter un cheval dans les piliers lorsqu'il n'y est pas encore accoutumé, il ne faut pas y exposer un cavalier avant que le cheval soit dressé & fait à l'obéissance qu'on en exige, suivant les principes que nous venons de décrire. Et même lorsqu'on commence à le monter dans les piliers, on continue les mêmes pratiques dont on s'est servi avant que le cavalier fût dessus, c'est-à-dire, qu'il faut le ranger à droite & à gauche, en le secourant des jambes pour le faire donner dans les cordes. Insensiblement il s'accourmera à piaffer pour la main & les jambes, comme il a fait auparavant pour la chambrière.

Les amateurs de cavalerie en Espagne ont une grande idée du piaffer, & estiment beaucoup les chevaux qui vont à cet air, & qu'ils appellent *pifadores*; mais ils donnent à leurs chevaux une allure incommode & dégingandée, parce qu'ils ne leur assouplissent point les épaules, & ne leur font point connoître les talons, ce qui est cause qu'ils ne manient que du bras, n'ont point l'appui de la bouche ferme & léger; & qu'ils ne sont point dans la balance des talons, & par conséquent dans la parfaite obéissance pour la main & les jambes; ce qui est la perfection de l'air du piaffer.

DE L'USAGE DES PILIERS. (DUPATY).

Ce n'est point en liberté, qu'on commencera à exercer les chevaux aux airs du manège; les piliers diminuent les risques de l'homme, & obligent le cheval d'écouter & d'obéir aux ordres qu'il reçoit.

Je crois qu'en général on fait bien de ne mettre les chevaux entre les piliers qu'après les avoir assouplis, & lorsque leurs jarrets sont formés. Leur tête étant calmée, ils ont moins de contre-temps, & les

jarrets étant plus forts supportent mieux ce travail. La première souplesse le leur rend facile.

Ces leçons exigent de l'homme la plus grande connoissance de l'équitation & du mécanisme animal. Un bon écuyer avance ses chevaux entre les piliers; un autre leur y apprend à se défendre. Dans le principe où je suis de ne mettre le cheval entre les piliers, que lorsqu'il est à moitié dressé, je parviens promptement à mes fins par la douceur.

Le cheval destiné à recevoir ces leçons, étant bien attaché, en sorte qu'il ait une sorte de liberté, je me mets derrière lui, après l'avoir flatté de la main : alors, avec un appel de langue modéré, je l'invite à aller en avant, & à se porter sur le caveçon. S'il refuse, je le frappe légèrement de la chambrière. Il est rare qu'il ne cède pas enfin. Quelquefois il s'élançe avec férocité, & va donner dans les cordes : mais elles le retiennent; & la douleur qu'il ressent au nez le rend moins prompt. Je l'accoutume, par la patience, à donner dans les cordes sagement & sans s'y appuyer; j'y mets tout le temps nécessaire, sans le battre.

Cela étant gagné, je me mets un peu plus sur le côté droit, & avec une gaule dont je le touche doucement sur le flanc, je lui range un peu les hanches en l'excitant à aller en avant par un appel de langue. Je fais de même de l'autre côté, & je parviens à le placer dans le pli, comme si l'homme étoit dessus. Par mes caresses je lui fais comprendre s'il a bien fait.

Lorsqu'il exécute bien ce que je viens de dire, je l'anime alors un peu plus, afin qu'il remue les quatre jambes en piaffant. Je l'excite ensuite de plus en plus, en sorte qu'il enlève le devant à pesade. Quand il en a fait quelqu'une assez bien, je le carresse, & le laisse reprendre. De la pesade, je le mets à courbette, en le chassant un peu plus.

Lorsque le cheval est bien confirmé à ces différents airs par un long temps, par des leçons bien douces & un grand ménagement, je le fais ruer, en le touchant un peu ferme sur la croupe : leçon utile pour dénouer les hanches & leur donner de l'action. Cela étant ainsi obtenu de lui, je fais l'instant où il enlève à pesade, & je le touche sur la croupe, alors il saute des quatre jambes, & me fait voir l'air dont il est capable : je l'y maintiens en l'exerçant avec modération, & je tâche de lui faire perdre toute humeur.

C'est ainsi qu'en travaillant un cheval entre les piliers, on lui donne de la gentillesse & de l'agrément. Mais je recommande sur tout d'apporter à ce travail une patience & une douceur extrêmes, si on veut conserver son cheval.

DU SAUT DANS LES PILLIERS. (THIROUX).

Dans la description d'un manège, on parle de deux piliers, hauts de six pieds espacés de cinq, & placés à l'un des bouts, ou quelquefois à chaque extrémité de la carrière. Après avoir annoncé

que ces piliers sont destinés à recevoir un cheval dressé à sauter, d'où ce cheval tire son nom de sauteur dans les piliers, on prévient que ce genre de travail s'emploie comme une pierre de touche, avec laquelle on éprouve la tenue fortifiée par le fréquent usage des leçons prises à l'allure du trot: Aujourd'hui, que l'élève ne doit ignorer aucune des particularités relatives à ce nouvel exercice, puisqu'il est au moment d'en faire l'expérience, on va commencer le détail des circonstances analogues au saut dans les piliers par les attributs qui distinguent le sauteur d'avec les autres chevaux de manège.

On amène, aux piliers, le sauteur sellé & bridé; mais les bannes & le trouffe-quin de sa selle sont contournés de manière qu'ils emboîtent la cuisse du cavalier. En outre, ce cheval porte sur sa tête un gros licol ferré, d'où pendent deux longues cordes qui servent à le fixer aux piliers. D'ailleurs on ne ferre point les pieds de derrière du sauteur, de peur qu'un fer ne se détache pendant la ruade, & n'aille blesser les spectateurs. Enfin, par attention pour le cavalier on enferme la queue du sauteur dans une espèce d'étui, que son usage fait appeller trouffe-queue.

Ce que c'est que le saut dans les piliers.

L'écuyer, qui se charge ordinairement de déterminer la longueur des cordes, ne laisse au sauteur que la distance nécessaire pour former un pas en avant, ou, ce qui est synonyme en équitation, pour donner dans les cordes. Au moyen de cette restriction, tout le travail du sauteur entre les piliers consiste dans l'enlever alternatif de ces deux bipèdes, dont le résultat produit une secousse d'autant plus rude, que le cheval est contraint de finir son saut sur la même place où il l'entame.

Avant que l'élève monte le sauteur, on croit essentiel de l'instruire, & de la méthode usitée pour mettre ce cheval en action, & de la manière dont le cheval s'y prend pour répondre à la leçon du saut dans les piliers.

Comment on fait sauter un cheval dans les piliers.

L'écuyer, tenant une gaule dans chaque main, s'avance auprès du pilier qui est à la gauche du sauteur. Il commence la leçon par faire donner le cheval dans les cordes, afin que les deux colonnes des vertèbres se réunissent également au centre. Lorsque le sauteur est exactement rassemblé, l'écuyer touche sur le poitrail avec la gaule tenue dans la main gauche; & alors le bipède de devant s'enlève. Aussi-tôt que l'élan du cheval l'a fait arriver jusqu'au bout des cordes, il revient à terre; moment favorable que l'écuyer saisit pour lui demander la ruade, en frappant la croupe avec la gaule dont la main droite est armée.

Comment le Cheval saute dans les piliers.

- On a dit plus haut, qu'en déterminant la long

gueur des cordes, l'écuyer ne laissoit au fauteur que la possibilité de former le seul pas que l'équitation désigne par donner dans les cordes. Pour apprécier l'utilité de cette contrainte, il faut suivre, avec une attention scrupuleuse, tous les mouvements du cheval qui se prête à la leçon du saut dans les piliers. Chassé dans les cordes, le cheval étend naturellement sa colonne de devant, afin d'entamer le pas unique qu'il ait la liberté de faire, & , dans l'intention de le réitérer, il ramène, de lui-même, au centre l'ondulation de sa colonne de derrière. Mais, pendant la marche du bipède de derrière, la colonne de devant, arrêtée par la puissance des cordes fixées aux piliers, reflue vers le centre avec la même rapidité qu'elle s'en est éloignée, & , conséquemment, fait rétrograder avec elle le bipède de devant qui lui est subordonné. Alors l'arrière-main qui n'a pas eu le temps de se retirer, reste prise dessous le centre qui porte l'avant-main, en sorte que le cheval, exactement assis, pèse sur les jambes 3 & 4, avancées sous le centre relativement à la combinaison du marcher, plus que sur les jambes 1 & 2, rapprochées du même point central conformément aux loix du reculer : disposition évidemment heureuse pour demander l'enlever du bipède de devant, puisque l'explosion des ressorts du cheval, tendus de l'avant à l'arrière-main, ne peut avoir son effet que de l'arrière à l'avant-main. Aussi, lorsque l'écuyer, habile à profiter de cette circonstance avantageuse, pince le poitrail avec la gaulle qui remplit sa main gauche, le cheval, excité par ce nouvel avertissement, ne balance pas à se dresser sur les jambes 3 & 4, afin de darder celles 1 & 2. Il est certain, qu'en négligeant l'instant où la colonne de devant, enlevée sur le centre, surcharge celle de derrière, le cheval pourroit employer un procédé moins violent pour se remettre dans son état naturel. Mais au moyen de la crainte que les deux gaulles lui imprimant également, il perd l'espoir, soit de faire glisser doucement le bipède de devant, soit de faire reculer, en rempant, celui de derrière, & , dans cette extrémité, le cheval prend le seul parti qui lui reste, & brusque un élan pour chercher, en l'air, le soulagement qu'il ne peut se procurer à terre.

Aussitôt que, d'après l'extension des jambes 3 & 4, l'avant-main est élevé proportionnellement à la longueur des cordes, la même puissance, qui retiendrait le cheval au seul pas qu'il puisse former, l'oblige de se rabattre sur la place qu'il vient d'abandonner. Quoiqu'à l'extérieur, le cheval reprenne sa première situation, cependant on doit s'attendre à trouver un changement total dans sa disposition intérieure, puisque tout élan produit toujours l'effet d'entraîner le centre après l'extrémité lancée. Conséquemment à cet axiome, l'avant-main n'est pas plutôt remis à terre que le cheval, empressé d'ailleurs de soulager l'arrière-main, apporte horizontalement sur les jambes 1 & 2 la totalité du volume

qui surchargeoit celles 3 & 4. Tandis que le cheval s'occupe de cette dernière répartition, l'écuyer attentif à ses moindres mouvements, le frappe sur la croupe avec la gaulle qu'il tient dans sa main droite, bien persuadé, qu'en accélérant le reflux des masses, dont les ressorts se tendent actuellement de l'arrière à l'avant-main, il doit résulter, de cette précipitation calculée, une réaction assez vive, de l'avant à l'arrière-main, pour qu'elle occasionne l'enlever du bipède de derrière. L'expérience justifie pleinement la conjecture de l'écuyer, car, pour peu qu'on entretienne la vibration alternative des deux colonnes des vertèbres, on voit les élan de l'avant-main constamment suivis par les lancers de l'arrière-main. Ces deux mouvements, quoiqu'opposés, ont même quelquefois une succession si rapide, que le fauteur détache la ruade, sans la fin de l'enlever du devant ; c'est ce qu'on appelle au manège *nouer l'éguillette* : genre de saut qui donne une preuve non équivoque de la force du rein du cheval qui l'exécute, puisqu'il faut que le centre donne le seul point d'appui qui permet au cheval de laisser un instant ses quatre jambes en l'air ; celles de devant absolument appuyées dessous lui, pendant que celles de derrière sont autant étendues qu'elles peuvent l'être.

Position à prendre pour soutenir le saut dans les Piliers.

Sans avoir jamais éprouvé la tourmente du saut dans les piliers, l'élève conçoit aisément que la vibration alternative des deux bipèdes doit produire un roulis, qui cause une violente agitation au point de rencontre sur lequel on est assis, & qui demande sinon une position absolument neuve pour soutenir la rudesse des secousses qui en émanent, au moins une addition considérable à celle précédemment prise sur un cheval mis au pas, & récemment confirmée par l'allure du trot. D'après cette remarque, il faut chercher, dans les différentes parties des trois divisions du corps de l'homme, celles qui deviennent actuellement inutiles à la conduite du cheval, & s'appliquer à les faire tourner au profit de la fermeté du cavalier. Par exemple, dans le haut du corps, la tête, les deux avant bras, & les mains peuvent recevoir une position particulière à la leçon dont on s'occupe, puisque les cordes, fortement arrêtées aux piliers, forment une barrière à toute épreuve qui dispense du soin de diriger le cheval. En conséquence, la tête beaucoup plus haute que de coutume, & portée en arrière, non-seulement pèse davantage sur les épaules attirées par les bras tombants & assujettis contre le corps, mais même facilite l'ondulation descendante de la colonne osseuse. Quant aux avant-bras, si on conseille de les tourner de façon que les mains, arrivées derrière le dos, se joignent positivement dans le creux que le rein forme à l'opposite de la ceinture, c'est moins pour éviter à l'élève l'embarras que leur inutilité pourroit lui causer,

qu'afin de forcer l'ouverture de la poitrine, ainsi que le gonflement du ventre, & pour que, nichées dans la concavité de la colonne osseuse, elles s'opposent au déplacement du bas du rein, en coopérant à la saillie des hanches & de la ceinture. Comme ni le milieu, ni le bas du corps ne présentent pas une seule partie qui concoure à la direction du cheval, le cavalier, loin de rien changer dans l'arrangement primitif de ces deux divisions, doit au contraire apporter tous ses soins à les rendre imperturbables. On a la certitude de réussir, premièrement, chaque fois qu'assis sur les trois points d'appui donnés par le haut des deux cuisses & le croupion, l'extension du bas des cuisses, posées à plat, pousse les genoux fermés, qu'on garantit de la moindre roideur, en cherchant à les ployer légèrement. Secondement, chaque fois, qu'en raison de ce pli, l'enveloppe des jambes égales, tombantes perpendiculairement au bas des cuisses, peut se côter sur la capacité même du cheval, & l'embrasser exactement au-dessous du diamètre de sa circonférence. Troisièmement, & enfin, chaque fois, qu'à la précaution d'allonger les talons, comme si on avoit dessein de les poier à terre, on joint celle de soutenir la pointe des pieds qu'il faut actuellement cambrer, afin d'en former deux espèces de crochets qui puissent fixer la liaison des jambes étroitement adaptées au corps du cheval.

Choqué de la contradiction aperçue dans la nouvelle tournure de la pointe des pieds, dont on recommande la cambrure lorsqu'on s'expose à la véhémence du saut dans les piliers, après avoir expressément ordonné, dans les deux premières leçons, de ne les porter ni en dedans ni en dehors, l'élève doit considérer que, si chaque partie séparée du haut du corps, mise d'aplomb l'une sur l'autre, donne au total un plan incliné qui, par sa pulsation d'arrière en avant, maintient l'assiette du milieu du corps, il est indispensable que chaque partie distincte du bas du corps produise une tangente dont la suite, adhérente au coffre même du cheval, ait la puissance d'attirer, & de retenir, d'un côté, ce que le haut du corps pousse de l'autre.

Réflexion sur la position à prendre pour soutenir le saut dans les piliers.

Plus on emploie de force pour prendre une position, plus on en abrège la durée, à moins que de savoir saisir adroitement certains intervalles qui permettent de se relâcher, & qui donnent la faculté de reprendre ensuite avec une vigueur nouvelle. Ce sont ces sortes de temps, imperceptibles lorsqu'ils sont pris avec art, qui éblouissent au point de faire admirer la seule contraction des nerfs, tandis que le véritable hommage appartient à la justesse de celui qui fait déployer ses forces à propos. Ainsi, tant que le travail du sauteur entre les piliers consiste dans les enlevés du bipède de devant, qui n'ont & ne peuvent rien avoir de rude ;

le cavalier a tout le temps nécessaire de mettre le haut du corps d'aplomb ; de prendre l'assiette la mieux soignée ; enfin d'augmenter l'enveloppe des jambes égales, afin d'attendre, sans inquiétude, le lancer du bipède de derrière, d'où résulte ce contre-coup, l'effroi de tous ceux qui se livrent inconsidérément à l'exercice du saut dans les piliers.

Danger du saut prématuré dans les piliers.

En effet cette leçon essentielle à tous égards ; aussitôt que la dureté du trot ne cause aucun dérangement dans l'assiette, devient l'écueil le plus dangereux de la vraie position, lorsqu'on a le mérite de s'y exposer, avant que d'avoir acquis une tenue invariable & conséquente. Loin de donner cette confiance, qui fait supporter de sang-troid les défenses du cheval, chaque saut prématuré fournit au contraire la preuve humiliante de l'insuffisance d'une enveloppe imparfaite. Cependant, quoique dénué de principes certains, on s'obstine à tenir ; en sorte que, victime d'un amour-propre mal entendu, on finit par faire les derniers efforts pour entretenir, en se racrochant, une position manquée, & dès-lors périlleuse. De-là naît l'impossibilité de soigner les temps de main, puisque, toute correspondance étant interceptée entre le haut, le milieu & le bas du corps, le cavalier, dont l'attention suffit à peine pour le préserver d'une chute toujours prochaine, se trouve hors d'état de songer à rien de plus.

DES PILIERS. (DE BOHAN).

Je ne conseille ni à la cavalerie, ni aux chasseurs, ni aux amateurs de chevaux de course, de faire usage de piliers dans l'éducation de leurs chevaux ; ils n'en retireroient que peu d'avantages, & perdrieroient un temps qu'ils emploieroient beaucoup mieux à allonger leurs chevaux sur de grands cercles, & plus encore sur des lignes droites ; mais cette leçon, donnée par un habile maître, à un jeune cheval destiné au manège, devient très-utile, en donnant une grande justesse, & un grand liant aux ressorts de l'animal, en lui faisant plier les articulations avec grace & agilité, & lui apprenant à répartir proportionnellement le poids de son corps sur les jambes pesantes à terre, ce que j'appelle se rassembler.

Cette leçon est excellente pour les chevaux qui ont quelques dispositions à s'appuyer sur la main, & qui se servent peu de leurs hanches, ou qui ont l'habitude de laisser tomber leur masse à droite ou à gauche : elle doit être donnée au cheval quand il commence à être assoupli, & qu'il a déjà fait quelques temps de galop ; si on la lui donnoit avant, on lui demanderoit l'impossible.

Il faut que le cheval soit attaché dans les piliers, de manière que, donnant dans les deux cordes, qui doivent être égales, il dépasse les piliers en avant de toute l'encolure, en sorte que le garot de

l'animal & les deux piliers soient à-peu-près sur la même ligne.

Après avoir mis le cheval dans le caveçon (qui ne doit le ferrer de nulle part), on le caressera, & le prenant par le bridon, on l'attirera en avant, pour le faire donner dans les deux cordes, & voir si elles sont parfaitement égales; le tout ainsi préparé, celui qui tient la chambrière la montrera, en se tenant un peu sur la droite, & en arrière de l'animal; & en l'élevant moëlleusement, il appellera un petit temps de la langue, afin d'exciter le cheval à avancer & donner dans les cordes. Si le cheval y répond bien, une personne, qui se tiendra au pilier gauche, & par conséquent à l'épaule du cheval, le flattera. Nombre de chevaux reculent avec colère, ou épouvantés, lorsqu'ayant donné dans les cordes, ils en éprouvent la résistance; il ne faut point les battre, mais beaucoup les flatter, & réitérer la montre de la chambrière, beaucoup plus moëlleusement, afin que le cheval donne dans les cordes sans à coup: quand il ne reculera plus, celui qui tient la chambrière passera de l'autre côté du cheval, en le faisant ranger, & en le flattant de la voix sitôt qu'il aura obéi; il lui fera exécuter la même chose alternativement, aux deux mains; observant toujours de lui montrer la chambrière un peu en arrière, & vis-à-vis le centre de gravité. Ces premières leçons doivent être répétées plusieurs fois, sans exiger autre chose du cheval, que de le faire donner dans les deux cordes, & le faire ranger aux deux mains. Lorsqu'il pratiquera bien ces premières leçons, on commencera à lui demander quelque temps de piaffer. Pour cela, le cheval étant dans les cordes, à main droite, je suppose, c'est-à-dire, étant rangé à gauche, & légèrement plié à droite, celui qui tient la chambrière étant placé un pas en arrière, & sur la droite de la jambe droite du derrière du cheval, réitérera ses mouvements de chambrière de bas en haut, son bras droit étendu, de sorte que, dans ce mouvement, la courroie touche le cheval entre l'épaule & le ventre, avec plus ou moins de force, selon la lenteur & la sensibilité de l'animal; sitôt qu'il a obéi, la chambrière doit cesser, & on doit le flatter, pour lui faire connoître qu'il a bien fait. Si les mouvements de chambrière sont moëlleux, lents, bien égaux & bien doux, ils ne seront qu'une aide, ou un avertissement pour le cheval, il ne s'y défendra pas, & ses mouvements de piaffer ne seront point forcés, mais naturels, c'est-à-dire, que ce seront de simples flexions dans les articulations des quatre colonnes; pour lors, la leçon sera instructive & non dangereuse; mais si les mouvements de chambrière sont trop secs, trop rapides, sans suite, ils deviendront châtiment, le cheval s'y défendra, ruera, fera des pointes (toujours aux dépens des jarrets); les temps de piaffer ne s'opéreront que sur l'arrière-main, & les épaules se rodiront.

Cette leçon est toujours ou très-bonne ou très-mauvaise; elle ne sauroit être donnée avec trop

de circonspection; elle doit toujours être très-courte, & donnée au cheval lorsqu'il sort de l'écurie, avant de le monter, parce qu'un cheval qui seroit fatigué y répondroit mal; en la continue jusqu'à ce qu'on en ait retiré le fruit qu'on en attendoit.

La théorie ne suffit pas pour mettre quelqu'un en état de donner cette leçon avec avantage, il faut de la pratique, & avoir longtemps manié la chambrière, pour pouvoir prétendre s'en servir sans inconvénient. Les principes que je viens d'exposer ne sont que généraux, & très-insuffisants pour la parfaite exécution: il faut nécessairement recourir à la pratique sous un habile maître.

PINCER, c'est approcher délicatement l'éperon du flanc du cheval, sans donner coup ni appuyer. Le pincer est une aide, & appuyer, un châtiment. Pincer du droit, pincer du gauche, pincer des deux. Approcher les talons. Quand on a pincé le cheval, il ne faut pas laisser l'éperon dans le poil, il faut d'abord remettre ses jambes.

PIQUER. A l'égard des chevaux, c'est les manier avec les éperons ou le poinçon. On dit qu'on pique un cheval, quand on l'essaye au pas, au galop & à toute bride. Piquer des deux, c'est aller à toute course.

PIROUETTE. Il y a des pirouettes d'une ou de deux pistes. Quand un cheval tourne de la tête à la queue sans changer de place, cela s'appelle pirouette de la tête à la queue, ou pirouette d'une piste; & quand il fait ce tour dans un petit terrain, & à-peu-près de la longueur du cheval, on l'appelle pirouette de deux pistes. On appelle aussi pirouette, ou demi-pirouette d'un temps; quand il fait des passades ou des demi-voltes, en faisant prestement un tour de ses épaules & de ses jambes. Les pirouettes de la tête à la queue sont des tours entiers fort étroits, que le cheval fait d'une piste & presque en un seul temps. La tête se trouve où étoit la queue sans que les hanches échappent en dehors. Afin que les chevaux aient plus de facilité à faire la pirouette de la tête à la queue, on leur en fait faire dans les manèges cinq ou six d'une suite, sans bouger d'une place. Elles sont utiles dans un combat singulier pour gagner la croupe sur l'ennemi. Les pirouettes de deux pistes, sont des tours de deux pistes sur un petit terrain, à-peu-près de la longueur du cheval. Pour bien faire les pirouettes de deux pistes, il faut que le cheval tourne avec beaucoup de prestesse & d'agilité, fort étroit, extrêmement assis & bas. La pirouette d'un temps ou demi-pirouette d'un temps, ou passade d'un temps, ou passade en pirouette, c'est une demi-volte que le cheval fait d'un temps, de ses épaules & de ses hanches. C'est la plus parfaite de toutes les passades. Voyez passade d'un temps.

PIROUETTER. Faire des tours, des pirouettes aux chevaux.

PISTE. Marque que le cheval trace sur le ter-

rein où il passe; & on dit qu'il travaille, qu'il manie de deux pistes, quand il en marque une par le train de devant, & une autre par le train de derrière. Cavalier qui observe la piste, qui s'attache à suivre la piste, c'est-à-dire qui suit régulièrement son terrain, sans s'élargir ni se ferrer, sans se traverser ni s'entabler. Cheval qui manie bien de deux pistes, qui travaille bien d'une piste. Pirouette d'une piste, pirouette de deux pistes. *Voyez PIROUETTE.*

PLAT. Un cheval plat est un cheval dont les côtes sont serrées, les épaules plates. *V. ÉPAULES.*

PLIER les jarrets, en terme de manège, se dit d'un cheval qui manie sur les hanches. Plier les hanches. *Voyez HANCHE.* Plier un cheval à droite ou à gauche, c'est l'accoutumer à tourner sans peine à ces deux mains. Plier le col d'un cheval, c'est le rendre souple afin que le cheval obéisse plus promptement quand on veut le tourner, mais c'est une très-mauvaise maxime si on ne fait pas suivre les épaules.

PLUMES, donner des plumes à un cheval, c'est une façon de remède ou d'opération.

POIGNÉE. *Voyez LANCE.*

POINÇON. Petit bout de bois rond, long de cinq à six pouces, pointu par le bout, quelquefois armé & terminé par une pointe de fer, servant au manège à exciter les chevaux à sauter entre les piliers. L'écolier, pour cet effet, prend le poinçon de sa main droite; & passant cette main derrière son dos, il fait sentir la pointe du poinçon au cheval en l'appuyant sur le haut de sa croupe. Appuyer le poinçon. *Voyez APPUYER.* Poinçon, est aussi un instrument que chaque palefrenier doit avoir au bout de son couteau, pour percer des trous quand le cas le requiert.

POING de la bride. Quelques-uns disent poignet de la bride. Le premier est le plus en usage dans le manège. C'est le poignet de la main gauche du cavalier. Le poing de la bride doit toujours être fort droit. Le poing & le coude du cavalier doivent être également élevés, le premier doit être deux ou trois doigts au-dessus du pommeau de la selle. Il faut que le poing droit reste toujours environ quatre ou cinq doigts près du gauche; de celui-ci le cavalier tient la bride, de l'autre la housine. Cheval qui suit le poing de la bride, qui ne refuse pas le poing de la bride, c'est-à-dire, qui obéit à la main. Pour conduire un cheval de la main à la main, c'est-à-dire, pour changer de main d'une piste, il n'y a qu'à tourner le poignet du côté qu'on veut porter la tête du cheval sans avancer la main. Si le cheval s'arrête, il faut se servir des deux jambes.

POINTE. Un cheval fait une pointe, lorsqu'en maniant sur les voltes, il ne suit pas régulièrement le rond, & que sortant un peu de son terrain ordinaire, il fait une espèce d'angle ou de pointe à sa piste circulaire. Pour empêcher qu'un cheval fasse des pointes, & faire en sorte qu'il s'arrondisse

bien, il faut avoir soin de hâter la main.

PONT-LEVIS se dit du désordre & de la débilité du cheval, quand il se cabre plusieurs fois & se dresse si haut sur les jambes de derrière, qu'il est en danger de se renverser & de renverser le cavalier. Ce cheval est dangereux à monter à cause des ponts-levis qu'il fait souvent. Il faut rendre la main au cheval qui fait des ponts-levis. Les chevaux ramingues sont sujets à doubler des reins & à faire des ponts-levis.

PORTER signifie dans le manège pousser un cheval, le faire marcher en avant d'un côté & d'autre, d'un talon sur l'autre. Le porter de côté, c'est le faire marcher sur deux pistes, dont l'une est marquée par les épaules & l'autre par les hanches. Porter un cheval d'un côté & d'autre sur deux lignes parallèles, le porter d'un talon sur l'autre. Porter, chasser un cheval en avant. On dit aussi qu'un cheval porte beau, ou en beau lieu, lorsqu'il a une encolure belle, haute, tournée en arc à la façon des cygnes; & lorsqu'il tient la tête haute sans contrainte, ferme, bien placée. On dit qu'il porte bas, quand il a l'encolure molle, mal tournée, & qu'il baisse la tête. Tout cheval qui s'arme porte bas, mais il peut porter bas sans s'armer. Lorsqu'il s'arme, il a l'encolure trop souple & veut fuir la sujétion de la bride; & quand il porte bas, il a l'encolure mal placée & mal tournée. La branche françoise ou la gigotte relèvent bien quelque peu un cheval qui porte bas; mais elles n'y remédient pas entièrement. On dit qu'il porte au vent, quand il lève le nez aussi haut que les oreilles, & ne porte pas en beau lieu. La différence de porter au vent & de battre à la main, est que le cheval qui bat à la main, secoue la tête & résiste à la bride, & celui qui porte au vent, lève la tête sans la secouer, & quelquefois il bat à la main. Le contraire de porter au vent est de s'armer & de porter bas. La martingale ramène quelquefois des chevaux qui portent au vent. Les chevaux anglois, tures & autres sont sujets à porter au vent.

POSADE, ou *pesade*, c'est le mouvement du cheval lorsqu'il lève les pieds de devant en se tenant ferme sur ceux de derrière. On le dit aussi de son arrêt quand il termine son galop. *V. PESADE.*

POSITION DE L'HOMME A CHEVAL.
(LA GUÉRINIÈRE).

La grace est un si grand ornement pour un cavalier, dit la Guérinière, & en même temps un si grand achèvement à la science, que tous ceux qui veulent devenir hommes de cheval, doivent avant toutes choses, employer le temps nécessaire pour acquérir cette qualité. J'entends par grace, un air d'aisance & de liberté qu'il faut conserver dans une posture droite & libre, soit pour se tenir & s'affermir à cheval quand il le faut, soit pour se relâcher à propos, en gardant autant qu'on le peut, dans tous les mouvements que fait un cheval, ce juste équilibre qui dépend du contre-poids du corps

bien observé ; & que les mouvements du cavalier soient si subtils, qu'ils servent plus à embellir son assiette qu'à paroître aider son cheval. Cette belle partie ayant été négligée, & la nonchalance jointe à un certain air de mollesse, ayant succédé à l'attention qu'on avoit autrefois pour acquérir & pour conserver cette belle assiette, qui charme les yeux des spectateurs, & relève infiniment le mérite d'un beau cheval, il n'est point étonnant que la cavalerie ait tant perdu de son ancien lustre.

Avant que de monter un cheval, il faut visiter d'un coup-d'œil tout son équipage : cette attention, qui est l'affaire d'un moment, est absolument nécessaire pour éviter les inconvénients qui peuvent arriver à ceux qui négligent ce petit soin. Il faut d'abord voir si la sougorge n'est point trop serrée, ce qui empêcheroit la respiration du cheval ; si la musérole n'est point trop lâche ; car il faut, au contraire, qu'elle soit un peu serrée, tant pour la propreté que pour empêcher certains chevaux d'ouvrir la bouche, & pour prévenir dans d'autres le défaut qu'ils ont de mordre à la botte. Il faut ensuite voir si le mors n'est point trop haut, ce qui feroit froncer les lèvres, ou trop bas, ce qui le feroit porter sur les crochets ; si la selle n'est point trop avant ; car outre le danger d'estropier un cheval sur le garot, on lui empêcheroit le mouvement des épaules ; si les sangles ne sont point trop lâches, ce qui feroit tourner la selle ; ou si elles ne sont point tendues, d'où il arrive souvent de fâcheux accidents. Il y a, par exemple, certains chevaux qui s'enflent tellement le ventre par malice, en retenant leur haleine lorsqu'on veut les sangler, qu'à grande peine les sangles peuvent approcher des contre-sanglors ; il y en a d'autres qui, si on les monte dès qu'ils sont sanglés, ont la dangereuse habitude d'essayer, en sautant, de casser leurs sangles, & quelquefois même de se renverser. Pour corriger ces défauts, on les tient sanglés dans l'écurie quelque temps avant de les monter, & on les fait trotter en main quelques pas. Il faut aussi voir si le poitrail est au-dessus de la jointure des épaules ; car s'il étoit trop bas, il en empêcheroit le mouvement ; & enfin si la croupière est d'une juste mesure ; ni trop lâche, ce qui feroit tomber la selle en avant ; ni trop courte, ce qui écorcheroit le cheval sous la queue, & lui feroit faire des sauts & des ruades très-incommodes.

Après avoir fait ce petit examen, il faut s'approcher, près de l'épaule gauche du cheval, non-seulement pour être à portée de monter facilement dessus, mais pour éviter de recevoir un coup de pied, soit avec la jambe de devant, si on étoit vis-à-vis de l'encolure, soit avec celle de derrière, si on étoit placé vis-à-vis du ventre. Il faut ensuite prendre le bout des rênes avec la main droite, pour voir si elles ne sont point à l'envers ni détournées ; & en ce cas, il faudroit les remettre sur leur plat, en tournant le touret du bas de la branche. Il faut tenir la gaulle la pointe en bas dans

la main gauche, & de la même main prendre les rênes un peu longues de peur d'accident, avec une poignée de crin près du garot, & bien serrer ces trois choses. Il faut ensuite avec la main droite prendre le bas de l'étrivière près de l'étrier, tourner l'étrivière du côté du plat du cuir, ensuite on met le pied gauche à l'étrier, on porte la main droite sur l'arçon de derrière, on s'élève au-dessus de la selle, en passant la jambe droite étendue jusqu'à la pointe du pied ; & enfin on entre dans la selle en se tenant le corps droit. Toute cette suite d'action, qui est plus longue à décrire qu'à exécuter, doit se faire avec beaucoup de grâce, de promptitude & de légèreté, afin de ne pas tomber dans le cas de certains cavaliers, qui affectent un air de suffisance dans la pratique de choses qui, quand on les fait faire une fois, sont très-faciles & très-simples, mais nécessaires.

Lorsqu'on est en selle, il faut passer la gaulle dans la main droite, la pointe en haut ; avec la même main, prendre le bout des rênes pour les tenir égales, ensuite les ajuster dans la main gauche, en les séparant avec le petit doigt de la même main, renfermer le bout des doigts dans le creux de la main, & étendre le pouce par-dessus les rênes, afin de les assurer & de les empêcher de couler de la main.

La main de la bride gouverne l'avant-main. Elle doit être placée au-dessus du col du cheval, ni en dedans ni en dehors, à la hauteur du coude, deux doigts au-dessus, & plus avant que le pommeau de la selle, afin qu'il n'empêche pas l'effet des rênes ; elle doit être par conséquent détachée du corps & éloignée de l'estomac, avec les ongles un peu tournés en dessus, vis-à-vis du ventre, & le poignet un peu arrondi. Nous parlerons dans l'article suivant des effets de la main de la bride, laquelle mérite une explication particulière.

La main droite doit être placée à la hauteur & près de la main gauche, quand on mène un cheval les rênes égales ; mais lorsqu'on se sert de la rêne droite pour le plier avec la main droite, il faut qu'elle soit plus basse que la main gauche, & plus près de la bête de la selle.

Immédiatement après avoir placé la main de la bride, il faut s'asseoir juste dans le milieu de la selle, la ceinture & les fesses avancées, afin de n'être point assis près de l'arçon de derrière ; il faut tenir ses reins pliés & fermes, pour résister au mouvement du cheval.

M. le duc de Newcastle dit qu'un cavalier doit avoir deux parties mobiles & une immobile. Les premières sont le corps jusqu'au défaut de la ceinture, & les jambes, depuis les genoux jusqu'aux pieds ; l'autre est depuis la ceinture jusqu'aux genoux. Suivant ce principe, les parties mobiles d'en-haut sont la tête, les épaules & les bras. La tête doit être placée droite & libre au-dessus des épaules, en regardant entre les oreilles du cheval ; les épaules doivent être aussi fort libres & un peu renversées

renversées en arrière ; car si la tête & les épaules étoient en avant, le derrière sortiroit du fond de la selle, ce qui, outre la mauvaise grace, feroit aller un cheval sur les épaules, & lui donneroit occasion de ruer par le moindre mouvement. Les bras doivent être pliés au coude, & joints au corps sans contrainte, en tombant naturellement sur les hanches.

A l'égard des jambes, qui sont les parties mobiles d'en-bas, elles servent à conduire & à tenir en respect le corps & l'arrière-main du cheval ; leur vraie position est d'être droites & libres du genou en bas, près du cheval sans le toucher, les cuisses & les jarrets tournés en dedans, afin que le plat de la cuisse soit pour ainsi dire collé le long du quartier de la selle. Il faut pourtant que les jambes soient assurées, quoiqu'elles soient libres, car si elles étoient incertaines, elles toucheroient incessamment le ventre ; ce qui tiendrait le cheval dans un continuel désordre ; si elles étoient trop éloignées, on ne seroit plus à temps d'aider ou de châtier un cheval à propos, c'est-à-dire, dans le temps qu'il commet la faute ; si elles étoient trop avancées, on ne pourroit pas s'en servir pour le ventre, dont les aides sont les jambes ; si au contraire elles étoient trop en arrière, les aides viendroient dans les flancs, qui sont une partie trop chatouilleuse & trop sensible pour y appliquer les éperons ; & si enfin les jambes étoient trop raccourcies, lorsqu'on peseroit sur les étriers, on seroit hors de la selle.

Le talon doit être un peu plus bas que la pointe du pied, mais pas trop, parce que cela tiendrait la jambe roide ; il doit être tourné tant soit peu plus en dedans qu'en dehors, afin de pouvoir conduire l'éperon facilement & sans contrainte à la partie du ventre, qui est à quatre doigts derrière les fangles. La pointe du pied doit déborder l'étrier d'un pouce ou deux seulement, suivant la largeur de la grille ; si elle étoit trop en dehors, le talon se trouveroit trop près du ventre, & l'éperon chatouilleroit continuellement le poil ; si au contraire elle étoit trop en dedans, alors le talon étant trop en dehors, la jambe seroit estropiée. A proprement parler, ce ne sont point les jambes qu'il faut tourner à cheval, mais le haut de la cuisse ; c'est-à-dire, la hanche, & alors les jambes ne sont point trop tournées, & le sont autant qu'elles le doivent être aussi bien que le pied.

Il ne suffit pas de savoir précisément comme il faut se placer à cheval, suivant les règles que nous venons de donner ; le plus difficile est de conserver cette posture lorsque le cheval est en mouvement ; c'est pour cela qu'un habile maître a coutume de faire beaucoup trotter les commençans, afin de leur faire prendre le fond de la selle. Rien n'est au-dessus du trot pour donner de la fermeté à un cavalier. On se trouve à son aise après cet exercice dans les autres allures, qui sont moins rudes. La méthode de trotter cinq ou six mois sans étriers est encore excellente ; par-là néces-

Equitation, Escrime & Danse.

sairement les jambes tombent près du cheval, & un cavalier prend de l'assiette & de l'équilibre. Une erreur dans laquelle on tombe trop ordinairement, c'est de donner des fauteurs aux commençans, avant qu'ils aient attrappé au trot cet équilibre, qui est au-dessus de la force des jarrets, pour se bien tenir à cheval. Ceux qui ont l'ambition de monter trop tôt des sauteurs, prennent la mauvaise habitude de se tenir avec les talons ; & au sortir de l'académie, ils ne laissent pas, avec leur prétendue fermeté, de se trouver très-embarrassés sur de jeunes chevaux. C'est en allant par degrés qu'on acquiert cette fermeté, qui doit venir de l'équilibre, & non de ces jarrets de fer, qu'il faut laisser aux casse-cous des maquignons. Il faut pourtant dans de certaines occasions, se servir de ses jarrets, & même vigoureusement, sur-tout dans des contre-temps qui sont si rudes & si subits, qu'on ne peut s'empêcher de perdre son assiette ; mais il faut se remettre en selle, & se relâcher d'abord après la bourrasque, autrement le cheval recommenceroit à se défendre de plus belle.

Dans une école bien réglée, on devoit, après le trot, mettre un cavalier au piaffer dans les piliers ; il apprendroit dans cette occasion, qui est très-aisée, à se tenir de bonne grace. Après le piaffer, il faudroit un cheval qui allât à demi-courbette ; ensuite un à courbette ; un autre à ballorade ou à croupade ; & enfin un à cabriole.

Insensiblement & sans s'en appercevoir, un cavalier prendroit avec le temps l'habitude de se tenir ferme & droit, sans être roide ni gêné ; il deviendrait libre & aisé sans mollesse ni nonchalance ; & sur tout ne seroit jamais penché ; ce qui est le plus grand de tous les défauts ; parce que les chevaux sensibles vont bien ou mal, suivant que le contre-poids du corps est régulièrement observé ou non.

THÉORIE. (DUPATY).

Le but de l'équitation est l'usage du cheval. Cet usage, qui doit être aussi facile à l'homme que celui de ses propres membres, s'ils sont sains & bien conformés, ne peut exister sans l'action & la réaction réciproques des deux individus l'un sur l'autre ; autrement il seroit impossible qu'il y eût communication de mouvement.

L'homme, par le moyen de ses membres, comme par autant d'instruments, agit sur le cheval, l'ébranle & le dirige. Le cheval, en déployant ses membres pour obéir, réagit sur l'homme, l'ébranle & le met en mouvement par l'effet du transport. Le changement dans la posture de l'homme est senti par le cheval, & les mouvements du cheval sont ressentis par l'homme. Cette réciprocité de sensation est le résultat de l'action & de la réaction.

L'action de l'homme sur le cheval, & la réaction du cheval sur l'homme, sont subordonnées à certains principes, à certaines causes qui se trouvent dans l'un & dans l'autre ; mais qu'on ne doit

H h

pas laisser développer par le hasard, si on desire exécuter avec justesse. La première loi de cette justesse est l'union intime des deux individus; union qui exige, de la part du cavalier, une position & des actions convenables, & de la part de l'animal, une subordination sans bornes, une obéissance prompte & aveugle, du moins autant que les loix de sa construction ne sont pas violées.

Comme la construction d'une machine quelconque doit être déterminée sur l'usage qu'on veut en faire, de même la position de l'homme se réglera sur l'emploi de ses membres à cheval. Le corps humain est destiné à donner un mouvement au cheval, en composant les forces de différents membres de manière qu'il s'enfuive, de la part de l'homme, une direction fixe, & de la part du cheval, une vitesse connue; car l'équitation résulte d'une quantité de puissances composées ensemble. Ce sera donc relativement à ce but, que nous posons les corps de l'homme sur le cheval.

Principes de la bonne position de l'homme sur le cheval.

En consultant les propriétés des deux individus relativement à leurs mouvements & à leurs facultés mécaniques, nous voyons que l'homme ne peut communiquer au cheval un mouvement dont il soit le principe jusqu'à un certain point, s'il ne se prête à la combinaison naturelle des mouvements du cheval; car il doit exister dans l'équitation un ordre général qui subordonne toutes les parties de l'homme & du cheval à une détermination commune.

L'action de l'homme sur le cheval passe de la circonférence au centre du cheval.

La réaction du cheval sur l'homme part du centre du cheval, & se communique à l'homme à proportion que ses membres sont plus près du cheval; car plus on est près, & plus la réaction se fait sentir.

La réaction de l'animal commence aussitôt que le mouvement lui est donné, & dans un degré proportionnel à ce mouvement.

L'animal en réagissant cherche à reprendre sa disposition première, puisqu'il est élastique; si l'homme n'exerce pas une action continue, l'animal ne lui fera subordonné qu'un instant, & ensuite il se livrera à tous ses caprices.

Il faut donc que le corps humain soit disposé & agisse de telle sorte, que la réaction du cheval ne le dérange pas, & même tende à le disposer à agir dans un sens déterminé, ou du moins ne détruise pas le principe de la position; & que le mouvement étant une fois donné, se perpétue tant que l'homme le veut, & que les forces de l'animal le permettent; par là il y aura une quantité de mouvements que l'homme & le cheval se renverront l'un à l'autre tant que subsistera le principe de ce mouvement.

La portion de mouvement que l'homme communique au cheval, est proportionnelle à la quantité de forces que l'homme emploie: bien entendu

que ces forces sont relatives à l'état de l'animal.

La quantité de mouvements rendue par le cheval, est proportionnelle à la cause première & à l'élasticité de l'homme; observant que la roideur de l'homme est plus susceptible de réaction que le liant & la souplesse.

Tout mouvement qui ne rencontre pas le corps de l'homme n'est point répercuté; & la répercussion ne se fait que dans la direction de la force motrice.

L'homme & le cheval seroient bientôt séparés, si les deux individus ne se fixoient à un degré commun de mouvement, la quantité & la qualité de leurs actions faisant contre-poids l'une à l'autre.

Si le degré de mouvement ne devenoit pas commun, le corps le plus en mouvement s'écarteroit de l'autre, & le système n'auroit plus lieu.

L'homme agit sur l'appui qu'il a sur le cheval, en raison de sa pesanteur propre; mais cette sorte d'action peut être augmentée par la direction de cette force.

L'animal doit toujours être en état de recevoir sans peine & sans inconvénient le résultat des forces de l'homme; & il doit obéir sans être contraint par la violence. C'est ce qu'on doit desirer.

Ce petit nombre de propositions nous fait voir les conditions que doit avoir la position de l'homme à cheval pour être bonne. Elle doit porter le mouvement primitif au point central du cheval; elle ne doit point être dérangée par la réaction, soit que le cheval rue, soit qu'il se cabre, ou se jette de côté; elle doit être, pour ainsi dire, le foyer d'une action continue, & capable de fournir le plus grand principe de mouvement; maintenir sans cesse l'homme en état de résister à l'ébranlement du cheval, & donner à tous les membres de l'homme la plus grande facilité d'agir.

L'homme ne peut porter tout le mouvement possible au point central du cheval, s'il n'est posé sur ce point central; & il ne peut être dit posé dessus, si la direction de la puissance de son corps n'est un axe d'équilibre du point central de l'animal; il ne peut résister à la réaction du cheval, si la ligne de direction de son centre de gravité ne rencontre la ligne de direction du centre de gravité du cheval; enfin ils ne peuvent avoir une direction commune, si leurs forces ne se composent de manière que leur résultante soit dirigée vers le but désiré.

Expliquons ceci, & détaillons nos principes.

Des centres de gravité de l'homme & du cheval, & de leur position l'un sur l'autre.

Le cheval mis en équilibre selon les principes que nous exposerons dans la suite, a un centre de gravité où toute sa pesanteur & toutes ses forces sont supposées réunies. Ce point, invariablement le même, tend à décrire une verticale. C'est sur ce point que l'homme doit se placer; c'est à ce point que toutes les actions de l'homme doivent aboutir, par la raison bien claire que s'il les appli-

quoit à un autre point, il ne remueroit qu'une partie du cheval, toutes les forces de l'animal n'étant pas indifféremment dans tous les points de son corps.

Comme tous les corps ont un centre de gravité, l'homme aussi a le sien qui, de même que celui du cheval, décrit ou tend à décrire une ligne perpendiculaire.

Ce sont ces deux lignes qu'il s'agit de poser l'une sur l'autre, mais de manière qu'on ne confonde pas la direction du centre de gravité de l'homme, avec la puissance de son corps; car le corps humain n'agit pas seulement par son poids bien disposé, mais encore par le travail de ses muscles qui excitent des sensations dans le cheval. D'un même point on peut tirer plusieurs rayons; il n'y a que la seule perpendiculaire à l'horison qui soit la direction du centre de gravité. Cette direction doit être invariable dans tous les mouvements de l'homme tant qu'il est uni au cheval; mais la puissance du corps de l'homme peut varier.

De la puissance du corps de l'homme sur le cheval & de sa direction.

La puissance de l'homme est cette propriété de son corps par laquelle il détermine le cheval, dont l'action est le résultat des forces de l'homme. Afin de faire connoître plus particulièrement cette puissance, cherchons à la composer avec la direction du centre de gravité du cheval, pour en former une résultante.

Deux puissances différentes ne peuvent se composer si elles ne forment un angle, en sorte qu'elles soient obliques l'une à l'autre: si elles étoient perpendiculaires l'une sur l'autre, elles ne seroient plus deux puissances; ce n'en seroit qu'une qui auroit la valeur des deux réunies. Ainsi si l'action de l'homme étoit dirigée perpendiculairement sur le centre de gravité du cheval, celui-ci en recevrait une pesanteur & une inertie plus grande, & on manqueroit le but, qui est de donner de la mobilité au cheval. Pour cela il faut que la puissance de l'homme décrive une ligne oblique, & forme un angle avec la ligne de direction du centre de gravité du cheval. Quelque oblique que soit cette puissance de l'homme, la partie inférieure doit rencontrer exactement le centre de gravité du cheval, & cette disposition étant bien observée, donne les deux côtés contigus d'un parallélogramme. En construisant la figure, & en tirant la diagonale des deux angles obtus, on aura la direction du cheval, & on verra qu'elle ne sauroit être parallèle à l'horison, si la figure est bien construite: alors l'animal n'est pas sur les épaules.

Quantité de la puissance du corps de l'homme.

La quantité de la puissance du corps de l'homme ne peut être la même sur tous les chevaux, ni sur le même cheval dans toutes les circonstances; car

la pesanteur des parties du cheval à enlever devient moindre, à proportion que son équilibre est bien formé.

Pour avoir une idée précise de la force de notre corps sur le cheval, il est à propos d'approcher le flambeau de la mécanique; on connoitra par-là les détails de cette composition de forces.

J'ai comparé le corps humain à un levier du second genre. Le haut du corps ou le tronc, forme un des bras de ce levier; les cuisses & les jambes forment l'autre. Le bras supérieur de ce levier est la puissance qui doit agir; l'appui se trouve aux trois points qui servent de base; les cuisses & les genoux, qui sont liés très-intimement au cheval, forment la résistance. J'ai donné ailleurs le détail de ces parties & tout ce qui les concerne.

Plus un bras de levier est long, plus il a de forces; plus ses points sont éloignés du point d'appui, plus aussi ils ont de force. Nous prouverons bientôt que l'homme peut augmenter la longueur du bras supérieur de son levier: il suffit de dire à présent que plus il l'augmente, plus la ligne oblique dont je viens de parler s'éloigne, à son extrémité supérieure, de la ligne verticale du centre de gravité de l'homme, à laquelle on auroit ajouté une sublimité. Lorsque cela arrive, l'impulsion donnée au cheval est bien plus considérable; & on doit bien examiner s'il est en état d'y répondre sans déranger son équilibre, & sans forcer les membres dont les ressorts sont le plus comprimés. Moins cet équilibre artificiel coûte à l'animal, moins l'homme a besoin d'augmenter sa puissance. Mais si l'animal éprouve de grands obstacles à combiner son équilibre avec l'homme, il ne faut pas pour cela que le cavalier redouble son action; car l'animal, trop contraint, réagiroit avec trop de forces, & même les ressorts pourroient se détruire, de quelque manière que ce soit. On voit donc qu'il est essentiel de modérer la puissance du levier & de la proportionner aux forces du cheval; cependant on ne doit pas cesser de la faire agir. L'expérience apprendra le degré convenable, qu'on ne peut indiquer par écrit, non plus que tout ce qui est soumis au tact.

Du Contre-poids.

Plus le centre de gravité de l'homme sera constamment dirigé sur celui du cheval, plus aussi la puissance du cavalier sera continue, & plus l'action sera suivie. Mais il seroit impossible que cela fût, si l'homme ne devoit son maintien qu'à l'espèce d'équilibre que son tronc conserve. Je dis espèce d'équilibre, parce qu'il n'existe que sur un cheval si souple & si bien mis, que les plus petits avertissements suffisent pour le déterminer; car pour faire agir tout autre cheval, l'homme emploie une partie de ses forces plus que l'autre, ce qui détruit l'équilibre; en outre l'idée d'équilibre annihileroit l'action qu'on donne à l'homme sur le cheval. Cependant je crois qu'à la rigueur on peut

H h ij

admettre le terme d'équilibre quant au poids, mais non quant aux forces, parce que le poids du tronc doit être toujours le même, lorsqu'une fois il est bien placé sur le centre de gravité du cheval; mais les forces varient de quantité: ainsi l'équilibre n'est que momentané, & ces moments sont fixés par la conservation de l'équilibre de l'animal.

Cependant comme la réaction & la direction du cheval peuvent varier malgré les soins de l'homme, si le cheval est encore ignorant, ou s'il a des caprices, il faut chercher un contre-poids qui, comme un balancier, maintienne la sûreté de l'homme, & le mette à l'abri des chûtes. Les cuisses nous offrent ce secours: elles ont un poids & une force propre, qu'on peut augmenter en variant leur pression. L'habitude donne à l'homme la faculté de les faire agir & de les faire contribuer à sa sûreté. Elles servent donc de contre-poids; & la liaison qui provient de l'application de leurs muscles sur le cheval, maintient l'homme contre les secousses trop violentes. L'emploi raisonné & bien approprié de ces deux membres, fixe la base du corps humain.

Etudions actuellement son mécanisme; disposons ses membres conformément à ces principes; & n'oublions jamais les différentes lignes que nous avons indiquées, comme les règles qui doivent nous faire juger de la bonté & de la valeur de notre position à cheval.

De la position des parties solides de l'homme.

Cette théorie une fois bien connue, doit être appliquée le plus exactement possible à la position du corps humain.

Tout corps animal est composé de parties solides & de parties molles. Les parties solides sont les os; & les parties molles sont les muscles, les ligaments, &c. Je suppose mon lecteur assez instruit de l'anatomie pour n'avoir pas besoin qu'on lui donne ici les premiers détails.

Les os sont sans doute la partie la plus essentielle à bien placer, puisque s'ils le sont une fois, les parties molles qui les accompagnent ne fau- roient manquer de l'être. Leurs mouvements naturels doivent certainement être employés dans l'é- quitation, mais avec choix, & relativement à l'exé- cution la plus conforme à la mécanique. Les muscles qui les font agir, sont aussi astreints aux loix de la nature ainsi qu'à celles de l'art qui exige un mélange d'actions convenables à un effet fixe & connu.

Nous divisons le corps exactement comme les anatomistes, afin de conserver le plus de rapport possible avec les sciences dont nous nous aidons.

Le squelette doit être bien connu de l'équyer, & plutôt par l'étude de la nature que par les livres, qui souvent développent mal des idées que l'ins- pecton des objets rend très-sensibles.

Position du Tronc. (Fig. 8).

L'épine du dos, dans son attitude naturelle, ne

peut être tellement placée, que chaque vertèbre ait pour base toute la surface de la vertèbre qui lui est unie inférieurement. Comme le total forme une double S, il est impossible que la ligne de gravité, cette verticale dont nous avons parlé, passe par les mêmes points de chaque vertèbre, & même toutes ne seront pas touchées par cette ligne. Cependant on doit chercher à en approcher les vertèbres lom- baires le plus qu'il est possible. L'extrémité infé- rieur de cette ligne doit aboutir au coccx; son extrémité supérieure doit toucher au nez de l'homme. Si on applique une ligne oblique à l'occiput, & qu'on l'amène jusqu'au coccx, on aura la direc- tion de la puissance. Le poids de la tête est contre- balancé par celui des intestins & du ventre.

La base la plus large, est celle qui rend le plus fixe & le plus stable le corps qui s'appuie dessus. Trois os dans le squelette, le coccx & les deux tubérosités de l'ischium, sont les points d'appui du corps humain. La nécessité de diriger obliquement la puissance du corps, nous détermine à peser un peu plus sur le coccx; mais il se trouve un obsta- cle, que l'art & l'habitude doivent surmonter: ces trois points d'appui ne sont pas dans le même plan; le coccx est plus haut, & pour certains sujets il seroit très-difficile d'appuyer dessus. Cependant la nature nous offre un moyen sûr de remédier à cet inconvénient, & à celui de poser sur une partie si délicate: les muscles fessiers doivent lui servir de coussin. La vraie place de ces muscles est dans l'in- tervalle vuide qui se trouveroit entre la selle & le coccx, si on posoit sur les tubérosités; & comme ces parties pourroient varier par le mouvement musculaire, on est obligé, pour les assurer, de faire en sorte que l'appui porte un peu plus sur les fesses que sur les tubérosités. Cela même soulage les parties inférieures du bas-ventre, si essentielles à ménager. D'ailleurs, comme la réaction des han- ches pourroit porter le poids vers les oreilles du cheval, cette disposition favorise le maintien du corps dans l'attitude la plus propre à construire les forces qui doivent agir sur le cheval. Par cet ex- pédient aussi l'épine du dos n'aura qu'une obliquité convenable. La résultante de ces trois points d'ap- pui, sera donc elle-même oblique, & le corps hu- main sera renfermé dans un parallélogramme dont la diagonale sera la verticale du centre de gravité du corps humain. (V. fig. 9).

Position de la Tête & des Epaules.

La tête ne devroit pas avoir d'autre position que d'être bien droite sur les deux épaules, portant bien également sur l'atlas, en sorte qu'elle fût en état, en se redressant & en s'enlevant un peu, d'augmenter la puissance du levier formé par la colonne verté- brale. Ceux qui exécutent bien se permettent quel- que négligence là-dessus. Mais il me semble qu'il vaut mieux observer la grande règle sans affecta- tion.

Les épaules sont suspendues derrière la poitrine

uniquement par des muscles, en sorte que leur position naturelle est d'être basses & bien égales. Leur poids ne contribue pas peu à déterminer l'obliquité du haut du corps, & à maintenir les fesses dans leur véritable position. Leur inclination même donne à la ceinture la facilité de se pousser en avant.

Position des Cuisses.

La cuisse de l'homme est composée d'un seul os nommé fémur, suspendu à la cavité coriloïde par un ligament court & fort, appelé ligament rond, & par ses capsules. Cet os donne attache à un nombre considérable de muscles qui le font agir. Le propre poids de l'os devoit le placer; mais cela ne peut s'exécuter qu'après un temps considérable de pratique, lorsque les actions convenables à l'art ne coûtent plus aucune peine. La grosseur & la forme de plusieurs muscles s'opposent à la position des cuisses, ainsi que l'emploi souvent mal ordonné de ces muscles.

Les deux fémurs sont placés obliquement l'un vers l'autre, en sorte qu'ils sont plus écartés par en haut que par en bas, & forment ainsi une espèce de trapèze. Ce sont ces deux os qui embrassent le cheval.

Si la nature seule dirigeoit la position des cuisses, il arriveroit qu'elles tendroient à se serrer ou à s'ouvrir excessivement. Ces deux inconvénients sont également à éviter. Dans le premier cas l'extrémité inférieure des cuisses seroit unie au cheval, & le mouvement qu'elle en recevoit la seroit remonter & déplaceroit sans cesse la ceinture: il en résulteroit l'effet d'un corps rond & glissant, pressé obliquement par deux autres; le cheval s'échapperoit, & les deux individus seroient désunis. Dans le second cas, l'ouverture dans laquelle le cheval doit se placer, deviendroit trop grande: alors l'extrémité inférieure des cuisses ne toucheroit que très-peu; le cheval ne recevoit plus d'action suivie, parce que le corps de l'homme seroit incertain, & comme sur un pivot. Il faut donc, pour tirer parti de ces membres, augmenter l'espace qui se trouve entre les genoux, en les tournant en dedans & en ne forçant pas le mouvement d'adduction des cuisses: par-là, le grand trochanter revient un peu plus en devant; le cheval pourra se loger aisément; & si on abandonne à leur propre poids les cuisses ainsi tournées, on les aura sûrement à la position la plus convenable à l'art.

Quelquefois les deux cuisses n'ont pas la même facilité à se tourner; il faudra que le travail supplée à ce que la nature refuse; & on parviendra enfin à appliquer sur la selle la partie de la cuisse qui présente le plus de muscles: c'est ce qu'on appelle *cuisse tournée sur son plat*. L'habitude bien dirigée procure une sorte de dislocation, qui est nécessaire; mais à laquelle on ne doit arriver que lentement.

Des Genoux, des Jambes & des Pieds.

Les genoux seront étendus, en sorte que les muscles employés à l'articulation aient le moins d'action possible. Si on étoit sans cesse obligé à les faire agir, cela occasionneroit une variété d'opérations & de forces qui brouilleroient le cheval, & rendroient l'exécution confuse. Le genou étant trop plié, ôteroit à l'action de l'homme la faculté de s'étendre le plus loin possible sur le corps du cheval, & de trouver ainsi le plus grand nombre de points de contact, ce qui contrediroit un des premiers principes de position. De plus, il seroit à craindre que la contraction de ces muscles ne donnât de la dureté à la cuisse, & ne la rendit plus susceptible de réaction: car devenant plus élastique, elle seroit plus portée à se détacher du corps de l'animal par le mouvement. On est au contraire obligé, par le relâchement raisonnable des muscles, de rompre l'action du cheval: opposez un corps mou à l'action d'un corps dur, le mouvement de ce dernier se perdra pour lui.

La jambe doit suivre la position que lui indique la cuisse, en tournant avec elle & en se laissant tomber par son propre poids. Si la cuisse est habituée à conserver la meilleure position possible, la jambe le fera aussi; car ses muscles formant presque toute la cuisse, auront acquis le degré de contraction nécessaire pour cela.

Les muscles qui composent la jambe, font mouvoir les pieds: ils doivent être fort relâchés, en sorte que ceux-ci n'aient d'autre position que celle que la nature leur donne, en observant cependant qu'ils soient assurés & ne remuent pas sans cesse. Le travail bien dirigé donne une position symétrique aux membres: si on travaille sans étriers, la pointe du pied baisse un peu; mais avec des étriers le talon doit être un peu plus bas, & les doigts poser sur les grilles.

Propriétés de la position des Cuisses.

L'homme qui a acquis une position telle que nous venons de la décrire, a sans doute de la tenue, de la liaison, de l'étendue, & de l'enveloppe, car il tient sur l'animal autant qu'il le peut; & il y est lié par le plus de points de contact possibles: ses membres sont dans un beau déploiement; & il semble qu'il est maître de toutes les parties de son cheval. C'est-là l'objet qu'on se propose dans la position des cuisses.

Lorsque l'homme aura tiré parti de son corps & de sa taille, au point d'avoir acquis ces propriétés, sans doute il aura disposé ses membres d'une manière convenable pour exécuter; & il sera bien près d'opérer, & de pénétrer dans les finesse de cet art: mais c'est le fruit d'un grand nombre d'années.

Position du Bras & de la Main.

La main est destinée à faire agir les rênes. Et

comme le premier effet des rênes est de donner la position à la tête du cheval & de l'y maintenir, on est obligé de la placer dans l'endroit où elle est à portée de tout contenir.

Lorsqu'on connoitra bien le mécanisme du mors & ses opérations, ainsi que la bonne attitude du cheval, on choisira aisément la place qui convient à la main. La résultante des opérations du mors est formée par les deux rênes, & les deux rênes réunies donnent un angle dont le sommet doit nécessairement partager le cheval. Il est donc visible que pour disposer ainsi cet angle, la main doit être placée, dans la direction qu'aura le sommet de l'angle des deux rênes. C'est la position la plus certaine, parce que l'animal variant d'attitudes, & son corps s'arrangeant différemment autour de son centre de gravité, on ne peut fixer toutes les variations que la main doit éprouver. Je conviens que si le cheval est bien droit & bien ajusté, & qu'il travaille sur le droit, je conviens, dis-je, qu'alors la main doit être bien vis-à-vis du point milieu de l'intervalle des oreilles, du col & des épaules du cheval; & que ce point doit répondre à la ligne blanche du nombril de l'homme. Sa main sera placée ainsi devant lui; plus haute, si l'animal baisse la tête; & plus basse, si l'animal est relevé dans son encolure.

Les doigts de la main seront placés sur une ligne perpendiculaire, par la raison que, dans cette attitude, moins de muscles seront employés, & qu'il y aura moins de forces en action. On ne peut néanmoins donner ceci comme une règle inviolable: il est des occasions où on fait agir plus fortement la rêne de dehors; alors on tourne un peu le poignet, en sorte que les ongles soient en haut: dans d'autres instants on porte un peu la main en dehors pour élargir le cheval. Si on se souvient toujours que la direction des épaules & du col du cheval suit la résultante des rênes, on pourra ne jamais donner à la main une fautive position.

L'avant-bras doit être plié sur le bras, & soutenir la main de manière que celle-ci ne soit jamais tombante. Le poignet ne doit pas s'arrondir; car pour cet effet il faut faire agir des muscles, & cela est inutile pour la position de la main. Le bras, suspendu dans la cavité glénoïde de l'omoplate, tombera de son propre poids dans l'endroit où ce poids même le placera.

Tels sont les principes les plus vrais de la position. Plus on connoitra l'utilité, l'usage, la construction & les mouvements des membres de l'homme, plus on sera convaincu que c'est d'après la nature bien connue, que nous sommes obligés de nous conduire. Le principal but qu'on se propose, est de mettre chaque membre dans l'attitude la moins pénible, & d'où il soit facile de le porter le plus promptement où le besoin l'exige.

Les membres étant placés, il faut les faire agir.

Des Mouvements, en général.

Le mouvement d'un membre sain & bien constitué, est, sans aucun doute, soumis à la volonté de l'homme: mais ce mouvement ne peut être bien réglé & bien appliqué, s'il n'est bien connu. Il s'ensuit que l'homme a besoin d'étudier la nature de ses actions, afin de ne pas les confondre.

Dans le corps humain, certaines parties reçoivent le mouvement, d'autres le donnent: les os sont mus par les muscles. Ce n'est que par l'union de ces deux parties, que le mouvement existe. Dans une machine bien composée, si les pièces ne sont d'accord, on ne peut s'assurer d'un bon effet.

Il est donc important de connoître les os, relativement à leurs mouvements, & les muscles relativement à leur propriété de mouvoir les os.

Des Os, relativement à leurs mouvements.

La forme, la construction & l'attache de chaque os sont telles, qu'ils peuvent aisément & sans aucun inconvénient se mouvoir dans certains sens, & qu'ils ont une répugnance à se prêter aux actions contraires, répugnance qu'on ne sauroit vaincre sans détruire leur organisation.

Le changement de position des os, cet état par lequel ils sortent du repos, se fait par flexion ou par révolution. La flexion convient aux parties composées d'un nombre d'os réunis, comme la colonne vertébrale. La révolution est le mouvement propre d'un os long, obligé pour se mouvoir de prendre un appui fixe.

Les os qui sont destinés à se mouvoir les uns sur les autres, sont unis de deux manières. La première est telle qu'une extrémité sphérique a son attache au fond d'une cavité par le moyen d'un fort ligament. Dans la seconde articulation, les deux os se collent l'un sur l'autre, de manière qu'ils se servent mutuellement de base.

On observera avec attention le centre du mouvement de l'os, & la ligne que décrit ce mouvement.

Le centre du mouvement des os de la première articulation, est sans doute un point fixe qui permet à l'os mobile toutes sortes de mouvements circulaires ou de rotation. Dans le second genre au contraire, les deux os se touchent dans une très-grande quantité de points, il est difficile de fixer celui qui est le centre & comme l'appui de la révolution.

Nous devons diviser les révolutions des os en simples & composées, en particulières & en communes. Les simples ou les particulières sont celles où un os seul, ou bien une partie du membre, agit indépendamment de l'autre: les doigts de la main, le poignet, ont des mouvements simples & particuliers. L'avant-bras a un mouvement composé & commun, parce qu'il entraîne avec lui la main.

Les os seuls dont l'attache est au fond d'une cavité, ont tous leurs mouvements propres, tandis que les autres peuvent avoir un mouvement com-

man, sans qu'ils fassent autre chose que de suivre le mouvement propre de l'os supérieur. Dans le premier cas le mouvement peut décrire des cercles dans tous les sens. Dans le second, ce ne sont que des portions de cercles, & cela dans un seul sens. Il est vrai que par la disposition du mouvement de l'os supérieur, les os inférieurs peuvent décrire aussi toutes sortes de figures. C'est ce mélange si admirable qui produit tous les arts & toutes les actions qui les composent.

Plus il y a d'os employés dans le sens du mouvement de l'os supérieur, plus le mouvement est grand, & plus sa direction s'éloigne du point d'appui. La force motrice est grande à proportion de l'étendue du mouvement; & l'os supérieur, avec un très-petit mouvement, peut décrire une grande figure si tous les os inférieurs suivent son mouvement. Lorsque tous les os, outre leurs mouvements communs, peuvent en prendre de particuliers, c'est alors que la révolution est très-composée, & elle est souvent nécessaire pour opérer. Par le mouvement commun on transporte l'extrémité du membre dans l'endroit où il doit agir, & alors cette extrémité fait son action particulière.

Quoi qu'il en soit, on doit considérer les os comme de vrais leviers qu'il s'agit de faire mouvoir; ils ont leur appui, leur puissance & leur résistance. Leur appui est le point sur lequel ils font leur mouvement, la puissance est le muscle qui les fait agir; & la résistance est le poids de l'os auquel on a ajouté un autre poids à soulever.

C'est d'après cette assertion qu'il faudra par la suite examiner avec soin toutes les forces motrices qui font agir les os, & leur font faire cette révolution dont nous parlons ici.

Des Muscles, relativement à leur propriété de mouvoir les os.

Le muscle est l'organe par le moyen duquel l'ame communique le mouvement aux différents os à mouvoir. Il n'est que le moyen & non le principe, puisqu'il n'est sans les nerfs il seroit insensible.

Le muscle est composé de fibres charnues qui forment son milieu, & de fibres tendineuses qui forment les extrémités. Il y a des muscles de toutes sortes de formes & de toutes sortes de longueurs & d'épaisseurs. Ils sont élastiques, parce que, comprimés une fois, ils tendent à reprendre leur place; susceptibles de contraction, parce que le raccourcissement est l'action volontaire de la partie charnue; ils ont aussi l'action tonique qui participe aux deux mouvements, & qui est produite par des causes étrangères aux muscles.

On considérera le muscle comme un levier: il a un appui, une puissance & une résistance; & chacun des bras de ce levier est fort, proportionnellement à la distance de son extrémité au point d'appui.

La force du muscle est en raison de la grosseur & de la quantité de ses fibres.

La direction de la puissance des muscles dépend

de la position du muscle & de la direction de ses fibres; en sorte que si elles se trouvoient dirigées en sens différents, la résultante de leur direction seroit la somme totale de leur puissance. Les muscles droits ont leurs fibres parallèles, ainsi que leur résultante. Les muscles rhomboïdaux, dont les fibres sont obliquement disposées, font leur effort obliquement. Les muscles penniformes, dont les fibres sont obliques & forment un angle à leur réunion, ont pour résultante la diagonale qu'on pourroit construire sur cet angle.

Le muscle peut se contracter en tout ou en partie avec plus ou moins de vitesse.

Pour faire agir quelque partie, ou la maintenir dans une situation déterminée, tous les muscles qui peuvent la mouvoir sont employés; c'est ce qui les fait distinguer en moteurs principaux, modérateurs ou antagonistes, & directeurs. Selon que ces muscles agissent plus ou moins, ils contribuent plus ou moins à la qualité de l'action: dans les mouvements composés, ils agissent ou dominent les uns après les autres.

Plus il y a de muscles qui meuvent une partie, & plus ces muscles sont contractés avec force, plus le mouvement est violent. L'homme peut le varier à l'infini, soit en relâchant ceux qui sont bandés, soit en bandant ceux qui sont relâchés.

Lorsque le membre est porté à une place, ou dans une attitude, il y reste, si les antagonistes respectifs se maintiennent au même degré de contraction; il est déplacé, si le degré de contraction varie.

Le muscle, avec peu d'effort, fait souvent un grand effet; & souvent avec un grand effort, il ne produit rien. En se contractant, le muscle se durcit, & il est capable pour lors de communiquer beaucoup de mouvements.

Si l'attache d'un muscle étoit au centre du mouvement d'un os, jamais cet os ne pourroit être mu.

Si la direction de la puissance d'un muscle étoit parallèle à l'os à mouvoir, jamais l'os ne seroit mu, parce qu'il seroit tiré contre son appui: mais comme elle est oblique sur le centre, il y a du mouvement.

Quand les fléchisseurs agissent, ils sont lâches, quoique contractés, parce qu'ils sont situés dans la partie interne de l'angle de la flexion.

Les extenseurs au contraire sont étendus.

Les fléchisseurs tirent l'os contre son appui; mais la puissance du muscle est bien supérieure à la résistance.

Lorsqu'une articulation est fléchie, les os ont un poids réel, & ce poids à soulever oblige les muscles fléchisseurs à un grand emploi de forces.

Le muscle fléchisseur a moins de force à proportion que l'angle de l'articulation est obtus.

Ceux qui seront jaloux d'opérer en équitation avec connoissance de cause, seront obligés de se souvenir de toutes ces généralités sur les muscles, pour les appliquer au besoin; & même on fera bien de s'instruire plus à fond de l'anatomie, &

d'y joindre la mécanique. Sans ces secours ; l'expérience est tardive ; avec eux , on découvre tous les jours de nouvelles applications à faire , & on acquiert une plus grande justesse d'opération.

Des mouvements en particulier , relativement à l'équitation.

Nous appellons mouvements généraux , ceux que les membres exécutent pour toutes sortes d'usages ; & mouvements particuliers à l'équitation , ceux qui conviennent à notre art , & qui doivent être choisis & étudiés.

Mouvements de la tête.

La tête fait un mouvement particulier :

En arrière sur la première vertèbre , par le moyen des muscles grands & petits droits postérieurs , & obliques supérieurs.

En devant sur la première vertèbre , par les grands & petits droits antérieurs , & les deux transversaux antérieurs.

Dérotation avec la première vertèbre , par le moyen des obliques inférieurs.

Le premier mouvement a lieu en équitation , lorsque le corps étant d'ailleurs bien placé , la tête est un peu basse , & qu'on la relève. Le second , lorsque par négligence ou inattention on la laisse aller en avant. Enfin le troisième , lorsqu'on fait un petit mouvement pour regarder de droite & de gauche.

Pour que la tête soit bien disposée & constamment en place , on doit faire agir tous les muscles , mais dans un degré peu considérable , & seulement pour que la tête ne vacille point , ce qui est très-désagréable à voir.

Mouvements du cou.

L'attitude naturelle des vertèbres du cou est fort oblique en devant , & courbée de manière que la convexité est en devant.

Le cou ainsi disposé , se baisse en devant par le moyen du scalène , des longs du cou & des mastoïdiens.

Le cou se redresse par les deux épineux , les deux transversaux , le complexus & le splenius.

Observez que le splenius & le complexus sont antagonistes avec les mastoïdiens ; qu'ils sont congénères pour le soutien de la tête , & que dans les rotations ils agissent en raison inverse.

Le cou se porte de côté par les inter-épineux & les demi-épineux.

Observez que tous les muscles se réunissent pour tenir le cou droit ; que dans un degré convenable , le cou n'est pas roide , mais que c'est leur contraction forcée qui le roidit ; si les muscles d'un seul côté agissent , le cou se porte de côté.

Dans l'équitation , on doit autant qu'on peut , faire agir tous les muscles du cou ; mais les extenseurs agissent le plus lorsqu'on se grandit du haut du corps , & qu'on veut augmenter sa puissance

sur le cheval , & fixer sa position. En portant le cou un peu en arrière , on allonge tout le dos , & on enlève toutes les vertèbres inférieures. Ainsi cette action est très-importante.

On doit , autant qu'il est possible , adopter l'attitude du cou & de la tête dans laquelle les muscles agissent également , sur-tout sur le droit , parce que la résultante de leurs efforts peut alors être dans la direction du centre de gravité du cheval.

Mouvement des vertèbres du dos , & de celles des lombes.

L'épine du dos peut aisément se courber en devant , parce que les vertèbres n'ont en dedans aucune apophyse qui puisse arrêter leur flexion ; les côtes & le sternum modèrent cette flexion dans le haut. L'épine du dos se fléchit aussi à droite & à gauche par le côté. Elle se redresse & se porte un peu en arrière , mais ce mouvement est modéré par les apophyses épineuses.

Le mouvement de rotation a lieu seulement dans les lombes.

Ces actions sont exécutées par les lombaires & longs dorsaux. S'ils se relâchent , la colonne vertébrale se courbe en devant ; s'ils se bandent , elle se soutient. Le plus ou le moins d'action de ces muscles occasionne la roideur dans le rein. Les épineux , les transversaux , maintiennent , modèrent , aident les mouvements d'extension & d'inflexion latérale ; les demi-épineux forfient , aident l'action des autres muscles. Ce que nous avons dit du splenius , du complexus & des mastoïdiens , a lieu ici pour le petit mouvement de rotation des vertèbres lombaires. Le qurré des lombes & le petit psoas , ont les mêmes fonctions , & de plus ils empêchent un trop grand renversement en arrière. On observera que les muscles droits du ventre facilitent la flexion en devant , & que les obliques facilitent celle de côté.

Si l'homme connoissoit assez les propriétés de son corps à cheval , & si ce corps étoit assez souple , on n'auroit pas besoin de la première flexion en devant ; mais on peut s'en servir avec fruit lorsque l'élève a le défaut de trop creuser les reins , ou qu'il les a roides. Comme il est obligé de relâcher les muscles qui font faire cette action , insensiblement il perd l'habitude de le mettre dans une forte contraction ; alors on procède à d'autres opérations.

L'homme au contraire qui a de la mollesse dans les reins , est obligé d'être dans une extension étendue pour fortifier ces muscles & leur donner du ton. Ce mouvement même est nécessaire lorsque l'homme est obligé de se grandir : par-là il augmente de beaucoup la longueur du levier , & il a une puissance plus grande sur le cheval.

Le renversement en arrière est quelquefois utile s'il est modéré ; il facilite le grandissement. Il est essentiel à ceux dont les fesses sont très-charnues , jusqu'à ce qu'ils soient parvenus à les loger à leur place

place & à les enfoncer. On observera que ce renversement doit partir du bas des lombes, & que les vertèbres supérieures doivent accompagner cet acte progressivement.

L'inflexion latérale a aussi son utilité. Lorsque l'homme travaille un cheval de côté, il ne doit pas quitter le centre de gravité du cheval; & comme ce centre va un peu en dehors, si l'homme se tenoit droit, il seroit difficile qu'il ne suivit pas la réaction du cheval, qui est dans une direction un peu oblique. Pour maintenir l'équilibre dans ce système de force, l'homme, en jetant son assiette sur le point central, c'est-à-dire, alors un peu en dehors, porte le haut du corps en dedans, par le moyen de l'inflexion de côté de la colonne vertébrale.

J'ai observé que nous avons plus de facilité à faire cette inflexion à droite qu'à gauche. J'ai pensé longtemps que l'éducation en étoit la seule cause: mais l'étude de l'anatomie m'a fait observer qu'elle pourroit dépendre aussi de l'organisation particulière des muscles qui sont plus forts de ce côté, à raison de ce que les vaisseaux qui s'y portent ont manifestement plus de calibre.

La rotation est également d'une grande utilité, parce que l'animal étant toujours sur des portions de cercle, il est nécessairement un peu arrondi; & afin que l'homme & le cheval soient d'accord, ils doivent être disposés sur le même rayon de cercle. Ce mouvement doit se faire à partir du bas des reins; & il se trouve alors que la résultante de l'effort des muscles qui le produisent, est dans la même direction que le centre de gravité du cheval.

Observations sur les mouvements des vertèbres.

La direction du cheval, comme on le fait, étant le résultat de nos actions sur lui, on conçoit qu'il doit y avoir un grand accord entre la direction de nos forces & la disposition où l'animal se trouve alors; sans cela tout iroit à contre sens, & la réaction seroit considérable.

Ce n'est que par la tendance au même but qu'on réussira à maintenir l'harmonie. Si le cheval fuit la même direction, la peine sera moins grande; mais si elle change continuellement, on fera dans la nécessité de varier la résultante de sa puissance, afin d'accorder le cheval, & de ne pas se séparer de lui. C'est à quoi servent ces mouvements obliques dans lesquels il n'y a que les muscles d'un côté qui agissent.

Mouvements des cuisses.

Les mouvements propres des cuisses, sont la flexion, l'extension, l'adduction, l'abduction & la rotation.

La flexion se fait par le psoas, le pectinée, l'iliaque, & quelquefois par le couturier.

L'extension est produite par le grand fessier, la longue portion du biceps, le demi-nerveux & le demi-tendineux.

Équitation, Escrime & Danse.

L'adduction s'opère par les trois triceps.

L'abduction se fait par une partie du grand fessier, du moyen fessier & du petit fessier.

La rotation est opérée par les jumeaux, les obturateurs interne & externe, le fascialata & le couturier.

Les muscles adducteurs & abducteurs contribuent aussi à la rotation, de manière que ce mouvement est produit par l'action consécutive de tous ces muscles. On remarquera que le fascialata n'a d'autre fonction que de tourner la cuisse de devant en dedans, tandis que les jumeaux, l'obturateur interne & l'externe font l'action contraire, & que le couturier leur est congénère.

Tous ces mouvements sont d'une grande nécessité dans l'équitation.

La flexion a lieu jusqu'à un certain degré, puisque le genou est plus en avant que dans la situation de l'homme qui est debout.

L'extension se fait lorsque l'homme bien assis & bien placé étend ses cuisses & ses jambes de manière à donner de la chasse au cheval, ce qui arrive infailliblement si l'extension se fait par degrés, moëlleusement & sans aborber l'action des autres muscles des cuisses. Par cette extension tous les muscles longs de la cuisse prennent une dureté un peu plus grande, & sont en état de communiquer au cheval un plus grand degré de vitesse.

Cette action est très savante; mais il est à craindre qu'en la faisant on ne déplace la cuisse: alors elle est plus nuisible qu'utile; les triceps n'agissant plus, la communication du mouvement de l'homme au cheval est interrompue.

L'adduction est proprement l'action des cuisses la plus convenable à l'équitation; mais elle sera modérée, afin de donner l'intervalle nécessaire à la partie du cheval qui doit être logée entre les cuisses du cavalier. Cet espace seroit diminué, si l'action étoit tellement forte, qu'il n'y eût que l'extrémité inférieure des cuisses qui portât; ce qui arriveroit infailliblement si on les laissoit dans leur direction naturelle, puisque, comme on l'a déjà dit, les os des cuisses sont placés obliquement l'un vers l'autre, & que leur distance est plus petite en bas qu'en haut. Le degré convenable de l'adduction est donc celui où toutes les parties possibles du périnée & des cuisses touchent le cheval, & lui sont bien unies.

Le mouvement d'abduction, nécessaire dans l'instant où on enfourche le cheval, peut modérer l'action précédente; mais il est vicieux lorsqu'il est assez considérable pour éloigner les deux cuisses du corps du cheval: on sent assez tous les inconvénients qui peuvent en résulter. On l'emploie quelquefois pour faire voir la justesse d'un cheval; mais cela ne doit durer que quelques instants.

Le mouvement de rotation de devant en dedans est bien plus essentiel; c'est celui qui tourne la cuisse & qui, en termes de manège, la met sur son plat, en sorte que les triceps soient placés &

appliqués dans tous leurs points sur le corps de l'animal. C'est une des actions les plus propres à bien placer la cuisse, mais elle est fatigante, si l'attache & la disposition des cuisses ne lui sont pas favorables. Ce mouvement doit aussi être fort étudié, & on ne doit jamais faire agir les parties basses du corps, sans faire précéder l'action par cette demi-rotation. Celle de devant en dehors est au contraire pernicieuse, parce qu'elle éloigne une partie de la cuisse, & qu'elle rétrécit l'espace où doit se placer le cheval, en obligeant les deux grands trochanters à se porter en arrière. Autant la première est bonne à pratiquer, autant celle-ci doit être évitée avec soin. Il s'en suit que les muscles qui la forment doivent être relâchés : les principaux sont les moyens & petits fessiers. La raison de la réaction, qui seroit trop grande & trop sensible s'ils étoient durs, oblige de les mollir en faisant cesser leur action.

Mouvements des jambes.

La jambe a trois mouvements particuliers, l'extension, la flexion & la rotation. S'il en est quelque autre plus petit & plus caché, comme le pensent de célèbres anatomistes, ils ne sont d'aucune utilité pour nous.

L'extension est produite par les vastes interne & externe, le crural & le droit antérieur.

La flexion s'opère par le couturier, le grêle interne, le demi-membraneux, le demi-nerveux, le biceps. On doit observer que ces muscles, qui sont fléchisseurs de la jambe, sont extenseurs de la cuisse sur le bassin, excepté le couturier, parce qu'ils embrassent deux articulations, l'une extérieurement & l'autre intérieurement. Il n'est donc pas contre nature de porter la cuisse en arrière. Mais cela a des bornes, comme nous le prouverons par la suite.

La rotation ne peut se faire qu'après que la jambe est fléchie, & point du tout dans son état d'extension. Le biceps, par sa portion courte, produit la rotation de devant en dehors, & le poplitée la tourne de devant en dedans.

La flexion de la jambe est le mouvement le plus ordinaire qu'elle ait dans l'équitation. Soit qu'on en aide le cheval, soit qu'on la laisse tomber naturellement, la jambe a toujours un degré d'inflexion plus ou moins marqué ; mais elle n'est jamais dans un état d'extension.

L'extension sert cependant quelquefois pour s'allonger & se raffermir ; mais cette action n'est que momentanée ; elle n'auroit ni grace ni utilité si elle étoit habituelle.

La rotation de devant en dehors est très-contraire à la grace & à l'exécution, parce qu'elle maintient la jambe dans une flexion qui ôte l'enveloppe & l'étendue des parties basses du cavalier, & qu'elle laisse tous les muscles comme repliés sur eux-mêmes & sans aucune action. C'est anéan-

tir le travail des jambes, que de se permettre ce mouvement.

La rotation de devant en dedans seroit plus pardonnable ; mais comme elle ne peut se faire sans une véritable flexion de la jambe, on doit également l'éviter. Cependant il est des constructions où la rotation de devant en dehors est si grande & si habituelle, qu'on est obligé d'y remédier par l'acte opposé. Mais, excepté ce cas, on doit relâcher les muscles rotateurs de la jambe & anéantir leur puissance.

La jambe, pour se bien placer, suivra les rotations de la cuisse & y participera.

Mouvements du pied.

Le pied a un mouvement de flexion sur la jambe, d'extension & de flexion latérale de dehors en dedans, ainsi que du dedans en dehors.

Le jambier antérieur & le péronier, sont la flexion sur l'os de la jambe. L'extension est produite par les grands jumeaux, le soléaire, le plantaire, le jambier postérieur, & le péronier postérieur. Le jambier postérieur opère le mouvement oblique du pied étendu en dedans, comme le péronier postérieur occasionne par son action la flexion oblique de dedans en dehors.

Pour l'ordinaire on n'a pas besoin de ces mouvements dans l'équitation ; le pied n'y a que peu d'influence. Cependant il est des cas où ils sont utiles : quelquefois on donne une tension égale aux muscles qui meuvent le pied ; le talon baisse un peu, & le bout du pied se relève ; cela facilite la pression de la jambe & donne de la chasse. Les mouvements de rotation ne sont pas en usage de dedans en dehors ; quelquefois de dehors en dedans, pour placer la pointe du pied ; mais ceci n'a lieu que pour rectifier la construction de cette partie. Le mieux est, si la conformation le permet, de laisser le pied dans la position qui gêne le moins.

Nous ne parlons point ici des mouvements sourds des petits os du tarse & du métatarse : ils n'ont aucune fonction à remplir dans l'équitation.

Mouvements de l'épaule.

L'épaule se meut en devant, en arrière, en haut & en bas. Le trapèze fait hausser la sommité de l'épaule, aussi-bien que l'angulaire ; le dentelé l'élève & la porte en devant ; le rhomboïde la tire en arrière ; le petit pectoral la baisse.

Il faut observer dans tous ces mouvements ; qu'on ne peut porter l'épaule en devant sans élever l'acromion, ni la porter en arrière sans la baisser. Ainsi on doit en conclure que le premier de ces mouvements est contraire aux règles de l'équitation & inutile ; contraire, parce qu'il emploie des muscles mal-à-propos, & qu'il gêne les mouvements du bras ; inutile, parce que l'action de ces muscles n'a qu'une influence indirecte sur l'animal. Les motifs qui me font désapprouver cette action, me font admettre celle qui lui est opposée, par la raison des contraires. Il y a cependant des excep-

rons à la règle : quelques personnes ont les bras si courts , que leur main ne peut parvenir au point où elle doit être placée pour opérer juste. Dans ce cas on pourra violer la loi générale.

Remarquez que l'omoplate donnant l'appui au bras , le moindre mouvement auquel elle participera , peut donner bien de l'étendue à celui de tout ce membre. Il est quelquefois expédient de l'employer.

Mouvements du bras.

Le bras s'élève , s'abaisse , se porte en avant , en arrière , se rapproche du corps , & a un mouvement de circonduction.

Le bras se lève par le deltoïde & le sus-épineux , il s'abaisse par le grand dorsal & le grand rond. Il est porté en avant par le coracobrachial , le grand pectoral & le sous-scapulaire ; & en arrière , par le sous-épineux & le petit rond. Il se rapproche par le grand pectoral. L'action successive de tous ces muscles produit la circonduction.

On doit observer que tous ces muscles ont des fonctions très-multipliées , & selon que le bras est placé & disposé : car alors ils agissent de concert , & l'attitude les fait agir avec plus ou moins de liberté.

Le bras s'abaisse par son propre poids , si les muscles releveurs sont relâchés. Mais comme le levier qu'il forme avec les autres os qui lui sont attachés est très-long , il faut un grand effort pour le lever. Aussi le deltoïde est-il très-puissant. Nous n'entreprenons pas de détailler toutes les actions possibles de ces muscles , il suffit pour nous de connaître leur principale fonction.

Tous les mouvements décrits plus haut se pratiquent dans l'équitation. L'élévation du bras est celui qui est le plus borné. L'abaissement a souvent lieu , par exemple , lorsque le cheval est bien mis , & que la main est placée , le bras tombe de lui-même. Le port en avant s'emploie dans le reporter de main. Le port en arrière se pratique en petit toutes les fois que l'homme porte les épaules en arrière , & qu'il élargit la rêne de dedans ou celle de dehors.

Ces mouvements sont très-bons ; & par la suite , on aura lieu de voir combien il est à propos de s'en servir pour transporter les forces agissantes de la main.

Mouvement de l'avant-bras.

L'avant-bras se fléchit & s'étend. Le biceps & le brachial procurent le premier mouvement : les quatre autres produisent l'autre.

On ne peut pas ignorer que ces deux actions sont fréquentes dans l'équitation. L'avant-bras dont la main tient la bride est toujours fléchi ; l'autre s'étend pour travailler la rêne de dedans.

Outre ces mouvements constants , l'avant-bras étant composé de deux os différemment articulés , il a encore la pronation , la supination , & une attitude de moyenne entre ces deux , dans laquelle

les doigts sont placés bien perpendiculairement les uns sur les autres.

La pronation est l'attitude dans laquelle la paume de la main est tournée en dedans , & regarde la terre. La supination est l'action opposée : pour l'exécuter , la paume de la main est tournée vers le ciel & en dehors.

Le pronateur rond & le pronateur quarré , sont congénères pour effectuer la pronation ; comme les supinateurs longs & courts sont congénères pour la supination.

On a très-souvent besoin de la pronation pour écarter une rêne. Ce mouvement éloigne un peu la rêne du cou du cheval , & donne une direction plus oblique à la puissance de la rêne. La supination ne s'opère guère en total ; mais on s'en sert en partie pour sentir un peu plus la rêne de dehors & la reporter en dedans. Ce ne sont que des actions momentanées ; car si cela étoit habituel , l'avant-bras seroit dans une attitude qui emploieroit des muscles inutilement.

Mouvements du poignet.

Le poignet se fléchit , s'étend , s'élève & se baisse.

Il se fléchit ou s'arrondit par le radial interne & le cubital interne. Il s'étend par le cubital externe & par les radiaux externes. Il s'élève par les radiaux externes & par le radial interne ; il s'abaisse par le cubital interne & par l'externe. Dans sa situation naturelle , le poignet tient un juste milieu entre tous ces mouvements.

Le premier de ces mouvements est très-inutile en équitation , par la raison qu'il emploie des muscles mal-à-propos. Le second est assez désagréable. Le troisième s'emploie quelquefois pour enlever un peu les rênes sans déplacer le bras. Le dernier est très-fort à éviter ; car il ne sert à rien , & donne un air de nonchalance qui choque la vue.

Les mouvements de la main dépendent presque toujours , en cavalerie , des actions de l'avant-bras : ils en ont plus de grace , & l'exécution en est plus facile.

Les doigts de la main n'ont que l'extension & la flexion qui soient d'usage en équitation. Les fléchisseurs & les extenseurs sont les muscles qui y servent.

Des forces musculaires de l'homme , & de l'état où doivent être les muscles pour opérer convenablement.

Tous les muscles du corps humain ont une direction & un effet différent , ou au moins qui varie selon certaines circonstances. Comment accorder cette multiplicité d'actions différentes avec cette impression que chaque membre doit faire ? comment concilier le mouvement unique & décisif d'un membre avec l'action combinée de tous ces muscles , dont les efforts sont opposés ? C'est sans doute un problème pour ceux qui n'ont aucune

teinture de mécanique ni d'anatomie. Ceux qui sont initiés dans ces sciences, voient que tous les muscles qui meuvent un membre, quoiqu'avec des actions différentes, ont cependant une résultante générale à laquelle ils contribuent à proportion de leur effort; & que le muscle qui en emploie le plus, donne la qualification au mouvement. Si tous les muscles lutuoient également les uns contre les autres, le membre seroit dans un état indécis & roide, & par conséquent l'effet ne seroit pas net & précis. Rien de si dangereux que la roideur; lorsqu'elle est générale, l'homme se fatigue beaucoup & n'opère rien; lorsqu'elle n'est que locale, elle occasionne beaucoup de désordre. On ne peut remédier à ce mal qu'en divisant les forces, & en obligeant les parties de se fléchir beaucoup.

Quelques actions sont produites par la seule pesanteur, par l'abandon d'un membre, sans que les muscles agissent; mais cela ne peut être de durée, car la communication du mouvement a bientôt déplacé un membre mobile en tout sens, & qui ne sauroit opposer nulle résistance. D'autres actions sont opérées par le ressort, par le choc ou impulsion externe d'une partie mobile: quelle que soit cette action, elle doit toujours avoir une direction terminée.

Lorsqu'un membre fait un mouvement pour se porter à un endroit quelconque afin d'y opérer, il faut un emploi de forces de la part des muscles: il ne peut rester dans cet état si la même force ne continue pour l'y maintenir; & cette force n'est comprise pour rien dans la puissance que le membre ainsi placé emploie sur le cheval. Par exemple, je porte en avant mon bras droit étendu pour faire agir la rêne droite; si j'ai mis 6 livres de forces pour porter mon bras en avant, & que je n'en mette que 2 pour l'appliquer au cheval, de ces 8 livres il n'y en a réellement que 2 pour le cheval.

Lorsque plusieurs articulations contribuent pour faire une opération sur le cheval, la force résultante est bien plus considérable que s'il n'y en a qu'une, parce qu'alors un grand nombre de muscles entrent en contraction, & que le cheval dressé & sensible distingue & obéit à toutes les puissances qui sont destinées à les déterminer. Le trop grand emploi de forces motrices est presque toujours le défaut de ceux qui travaillent des chevaux. L'animal obéit en raison de la quantité d'action qui lui est communiquée. Si elle est trop forte, on se plaint de son obéissance qui contredit quelquefois notre idée, & on se plaint à tort: on bat le cheval; on a soi-même commis la faute.

Les muscles sont des cordes d'une force étonnante: mais, malgré l'attention la plus grande pour connoître leur valeur réelle & effective, on ne peut y parvenir. Borelli a donné des idées très-bonnes sur cette matière, mais il n'a pas cavé au plus fort dans ses calculs; car il n'a examiné les muscles qu'indépendamment les uns des autres, & n'a pas

calculé l'augmentation de leur force, occasionnée par leur réunion.

Cette réunion même n'est pas le seul surcroît de nos forces effectives: la fermeté de l'appui que les os prennent les uns sur les autres, augmente de beaucoup la force musculaire. Un homme dont le rein est mou, n'emploie certainement pas autant de forces que celui dont le rein est soutenu: cependant si ce dernier n'est disposé mécaniquement sur le cheval, il fera bien moins en force, & il aura sur l'animal beaucoup moins de puissance, que celui dont le rein est mou, mais dont la position seroit parfaite. C'est ce qui fait dire que l'assiette est le moyen le plus déterminant qu'on emploie à cheval. Effectivement, dans la véritable assiette, tout est en place, & tous les muscles sont disposés le plus convenablement possible pour agir à propos. L'assiette même la plus belle, est bien plus active sur un cheval bien dressé, par la raison que la disposition de l'animal influe beaucoup sur les forces de l'homme: le cheval bien disposé est remué avec des forces moindres. On ne peut donc fixer la quantité des forces musculaires dont l'homme fait l'emploi: on ne peut que connoître leur rapport avec la disposition actuelle du cheval.

On connoît cependant l'état constant où doivent se trouver les muscles pour être à portée d'opérer & de contenir les parties en situation sans donner un ébranlement sensible à l'animal, & le point où ils doivent être pour qu'on puisse raisonnablement agir. Ce point est celui où tous les muscles sont étendus & se contrebalancent de manière que le membre soit disposé à tous les mouvements, sans en avoir aucun. Tous les antagonistes réciproquement doivent agir sans qu'aucun d'eux l'emporte: c'est-là le vrai soutien; car si l'un veut déterminer le mouvement malgré les autres, il y a de la roideur; s'ils sont tous relâchés, les membres sont mous & sans situation. L'état que j'indique est donc mixte: le peu de force que les muscles emploient pour se contrebalancer n'est pas pénible, & n'a sur le cheval d'autre puissance que celle que peut avoir la bonne position de l'homme auquel cet état contribue. Les membres & les muscles, ainsi disposés, passent successivement & insensiblement de cet état à celui de la force convenable pour opérer, en sorte que l'homme ne doit avoir aucune vitesse de mouvement: sans cela il s'exposeroit à une réaction à laquelle il ne résisteroit peut-être pas. Comme il lui est aisé d'augmenter progressivement le degré de ses forces, il rencontre celui qui a le plus de rapport avec la vitesse qu'il desire imprimer au cheval.

Une grande attention à avoir sera de n'employer que les membres indispensables à l'opération. Si les mouvements du poignet suffisent, pourquoi employer ceux de l'avant-bras? Ce défaut de réflexion cause encore de grands désordres. Comme on doit partir de ce point d'étendue des muscles pour agir, de même c'est à lui qu'on revient; en-

forte qu'il est une base & un principe dont il est dangereux de s'écarter.

Avec ces observations, la position sera constante & fixe : sans elles, les vrais moyens d'opérer juste seront difficilement connus, & on n'y pourra parvenir que par une longue étude que la réflexion abrégeroit.

Pratique.

Un homme sût-il tous les principes que nous venons d'exposer, eût-il lu tous les livres de cavalerie, & connût-il les pensées des excellents écuyers, il prétendrait envain exécuter, si on ne lui a montré à le faire, & si on ne lui a enseigné les procédés les plus propres à mettre en pratique les meilleures instructions.

Nos corps sont tellement construits, que malgré la possibilité physique de tous nos mouvements, nous ne les exécutons à propos que par habitude & par des études particulières : nos membres, pour acquérir la souplesse convenable, ont besoin d'être exercés ; & un bon maître doit nous diriger, même dans des travaux sur lesquels nous avons des connoissances. Le coup-d'œil & l'expérience du maître lui font choisir le procédé le plus prompt ; il remédie à des défauts dont nous ne nous doutons pas : un seul mot de sa bouche nous abrège des journées de peine.

Les articulations de nos membres sont renfermées dans les ligaments capsulaires qui bornent leurs mouvements : la répétition fréquente de ces mouvements, qui constitue vraiment l'habitude, les rend seuls aisés & libres : l'homme subit donc une espèce de dislocation avant que de pouvoir être bien placé & opérer convenablement.

Les fibres de nos muscles se tiennent serrés & en faisceaux compacts & inhabiles à recevoir les esprits vitaux, si notre volonté, souvent agissante, ne porte ces esprits dans nos muscles, & n'accoutume ceux-ci à les recevoir sans peine & dans la quantité qu'il lui plaît de les y envoyer. L'homme a donc besoin d'acquérir cette liberté ; & ce n'est que par la pratique même qu'il peut y parvenir. Nous sommes mal servis d'abord par nos membres ; la sujétion dans laquelle nous les tenons, les rend plus souples & plus dociles.

Premiers Principes.

Un jeune homme bien fait, d'une bonne constitution, d'un âge où les épiphyses sont à peine devenues apophyses, bien élevé, ayant de la pénétration, & joignant à cela des idées sur les différentes sciences qui peuvent être avantageuses au cavalier, seroit assurément l'élève que je choisirois de préférence. Je me plaindrois à l'instruire en lui faisant comprendre les raisons des principes que je lui donnerois ; leur usage, leur étendue ; je réglerois ses mouvements ; je lui ferois connoître leurs effets & la manière de les former ; en un mot, je

travaillerois son intelligence au moins autant que son corps.

Cette méthode seroit, à ce que je crois, la plus courte. Mais, pour la mettre en usage, il ne faudroit qu'un petit nombre d'élèves. Elle ne peut donc convenir aux écoles publiques, où le grand nombre de sujets empêche qu'on ne les suive avec cette exactitude. On se borne à leur faire exécuter simplement des principes que le temps leur développe ; & on attend que le raisonnement naisse des sensations qu'ils ont éprouvées : on exige d'eux une obéissance entière. Heureux ceux que le sort fait tomber en bonne main, & qui ne s'égarent pas avant que d'avoir su marcher.

On trouve dans la Guérinière la manière de s'y prendre pour monter à cheval : elle est bien décrite. Dans presque toutes les écoles on donne cette première leçon aux élèves ; on la leur fait répéter assez pour qu'ils la sachent bien. Elle n'est pas à négliger : dans beaucoup d'occasions la sûreté en dépend. Cela fait, on les impose assez ordinairement sur l'animal sans leur rien dire ; puis on les fait trotter à la longe, en les reprenant sur les fautes qu'ils commettent contre des principes qu'on ne leur a pas expliqués. Tantôt on les fait trotter sur des chevaux très-durs, tantôt on emploie des chevaux bien doux & très-sages.

Je ne saurois blâmer la longe ; c'est une bonne leçon assurément : mais il y a bien des observations à faire. Le travail sur des cercles est très-difficile pour l'homme & pour le cheval ; l'accord entre les deux individus n'existe qu'avec peine : cependant c'est par-là qu'on commence. Le cheval cherche toujours à suivre la ligne droite, que suit tout corps en mouvement ; on veut néanmoins le maintenir sans cesse sur le cercle : l'homme n'est pas assez habile pour l'y remettre ; le cheval est donc de travers, & l'homme aussi par conséquent. Ainsi on donne une leçon fautive, pour parvenir à mettre l'homme de travers. Si le cheval va vite, l'homme, roide & sans aucune teinture de l'art, craint de tomber, se roidit encore plus, & quelquefois tombe réellement, parce que la réaction est considérable dans deux corps élastiques. Lorsque l'élève est roide, il se roidit davantage ; s'il est mou il ne sauroit résister à la quantité de mouvements qu'il reçoit. On lui crie en vain, relâchez-vous, soutenez-vous. Ce sont des termes inconnus pour lui ; il craint, & il cherche sa sûreté comme il peut. On a même poussé cette leçon plus loin : on a fait trotter des demi-heures entières à toutes jambes. Quelles douleurs n'occasionne-t-on pas à l'homme ! quelle incommodité ! La faiblesse, inséparable de la fatigue, l'oblige à se roidir ; la dureté du trot le fait sauter continuellement sur la selle : les intestins même sont secoués avec violence ; les poulmons sont en souffrance ; l'homme éprouve de grands maux de tête ; il gagne quelquefois des descentes.

L'expérience malheureuse de ces accidents ne

doit elle pas faire choisir de préférence la leçon de longe donnée sur un cheval très-sage, très-bien dressé, & à une allure des plus tranquilles. On ne cause aucune inquiétude à l'élève, on lui parle, on l'instruit; il comprend. On lui fait exécuter les opérations primitives: il peut l'entreprendre avec succès. La sagesse & l'obéissance du cheval le satisfont; il prend goût; il voit qu'il réussit; il acquiert de l'émulation. On continueroit cette leçon très-long-temps si on vouloit avancer un élève.

Après lui avoir appris sur le premier cheval ses opérations, lorsqu'il commenceroit à les comprendre on lui donneroit un cheval un peu plus difficile, & par degrés on le mettroit en état d'aller sans longe, après l'avoir mis sur des chevaux dont le liant & la sagesse sont proportionnés à sa roideur & à son inexpérience. On feroit bien encore de le mettre sur des piaffeurs entre les piliers; là on chercheroit à accorder sa position; à le redresser, à lui faire sentir quand son cheval est droit. Insensiblement on le conduiroit à des mouvements un peu plus vifs; il s'y feroit, & s'accoutumeroit à se tenir d'aisance, & non de force: le corps animal s'affouplit plutôt & plus aisément en se mollissant, qu'en se roidissant.

Plusieurs écuyers très-habiles pratiquent cette méthode: elle avance l'écolier; & à temps égal, celui qui a été travaillé ainsi à la longe est plus avancé que celui qui a été sur le droit & en liberté. Les élèves mis ainsi à la longe pendant trois mois, sont en état de suivre une reprise au trot sans la déranger. J'en ai vu l'expérience assez souvent pour affirmer les bons effets qui en résultent.

On doit tenir long-temps l'écolier à la leçon de la position avant que de l'instruire sur les autres parties de l'art. La position est bien difficile à acquiescir. Si le plaisir de travailler l'emporte sur la patience nécessaire pour parvenir à bien faire, on se gâte, & on s'éloigne du vrai travail. Que l'élève soit donc patient, & n'ambitionne pas des progrès incertains s'ils sont trop rapides. On oublie aisément ce qu'on apprend aisément: il faut de la peine & du temps pour bien savoir,

De la Position.

Je me garderois bien d'attaquer en même temps tous les défauts de mon élève. Outre que son attention ne pourroit suffire à tout, son corps ne sauroit exécuter à la fois tout ce qu'il seroit à désirer qu'il pût faire.

Après avoir étudié la construction & les qualités du corps de l'écolier, je me conduirois selon ce que j'y apercevrais, en cherchant avant tout à l'affouplir & à le disposer à recevoir une bonne position. Si il est roide, je l'avertirai de se mollir; s'il est mou, je l'engagerai à se soutenir. Pour qu'il se mollisse, je lui ferai plier les articulations, & pour qu'il se soutienne, ce sera le contraire. J'oviterai sur-tout que l'envie d'avancer ne lui rende comme absurdes les leçons contradictoires qu'il

recevra chaque jour. Un sujet a besoin d'une leçon qui est dangereuse à un autre: si la manie de l'imitation prend un élève, il se gâte & se dégoûte.

En suivant chacun de ses membres, on se servira de termes convenables, & qui expriment vraiment l'action que l'homme doit faire. Il est dangereux de servir de termes faux: il en résulte toujours des doutes & de l'équivoque. Nous allons indiquer les termes les plus usés & les plus convenables aux différentes actions.

Termes relatifs à la position.

La tête des élèves est ordinairement basse; ils tendent le menton, & penchent la tête de côté ou d'autre. On leur dit donc: *Levez la tête: la tête droite. Rentrez le menton. Ne penchez pas la tête, qu'elle soit portée également sur les deux épaules.* Le premier commandement s'exécute par une flexion en arrière; le second, en se renorgeant; le troisième, par un mouvement de la tête vers le côté opposé à celui qu'elle penche.

Si le cou est roide, on dit, *relâchez votre cou; point de roideur dans le cou.*

Si les épaules sont hautes, on dit, *baïsez les épaules, relâchez les épaules, mollifiez les épaules.* Tout élève comprend & peut exécuter ces préceptes, *Mettez vos épaules en arrière, applatissez les épaules,* signifie qu'elles sont trop rondes, & viennent trop en devant, qu'ainsi il faut faire le contraire. Si l'élève ne concevoit pas, il feroit bon de lui placer soi-même les épaules. Et on suivra cette méthode avec fruit pour toutes les autres positions.

Souvent l'écolier roidit son bras & le serre contre le corps; on lui dit alors, *Lâchez le bras; mollifiez le bras; ne mettez point de dureté dans le bras; détachez le bras du corps; ne serrez pas les bras.* A-t-il l'avant-bras obliquement par rapport au bras, on lui dit: *soutenez l'avant-bras à la hauteur du coude.* A-t-il l'articulation étendue, *pliez les bras est le terme en usage.*

Si le poignet se fléchit, on lui dit, *n'arrondissez pas le poignet: s'il s'étend trop, vous estropiez le poignet; mettez votre main sur la ligne du bras: s'il le baïsse, soutenez-le: s'il l'élève trop, votre poignet est trop haut.*

Rarement la main conserve sa position. Les doigts s'estropient, sont à moitié ouverts; le pouce est racroché; les rênes glissent des mains; on dit alors, *placez la main devant vous; fermez tous les doigts; serrez vos rênes; allongez le pouce dessus.* Quand la main est incertaine, on dit, *assurez la main; votre main en place;* si elle est trop dure, *mollifiez le poignet, la main; point de dureté dans la main.*

Le rein est-il trop mou, le dos courbé, la poitrine courbée, dites à l'élève: *soutenez votre rein; grandissez-vous du haut du corps; soutenez-vous.* Est-il au contraire roide, le rein creux, les fesses dé-

bordant la selle, on l'avertit par ces mots : *Mollifiez-vous ; poussez vos fesses sous vous ; poussez la ceinture en avant ; ne creusez pas les reins.* Si les fesses s'élèvent, & que le corps s'en aille en avant, on lui dit : *asseyez-vous ; laissez-vous porter également sur les fesses ; mettez le haut du corps en arrière.*

On le corrige de son incertitude en lui disant : *Rassurez-vous ; employez plus de nerf.*

Lorsque la cuisse est trop en avant, qu'elle n'est pas étendue le plus qu'il est possible, l'écolier doit être averti par ces mots : *Etendez vous, laissez tomber vos cuisses.* Si elles sont dans un état de trop grande adduction, *relâchez vos cuisses, mollifiez-les,* sont les termes usités.

Les genoux trop pliés, trop ouverts ; la jambe en avant trop roide, trop écartée du cheval, sont des défauts dont on fait apercevoir l'élève, en lui disant : *Etendez vos genoux ; tournez vos cuisses ; lâchez vos jambes, laissez-les tomber naturellement, liez-les, servez-vous-en.*

Les pieds sont-ils mal placés, roides, & la pointe haute, on peut dire, *placez vos pieds, lâchez-les : sont-ils trop mous, on avertit de les rassurer.*

L'affiette n'est-elle pas sur le centre, on dit, *jettez votre affiette en dehors ou en dedans.* Si le corps est mal tourné, on dit, *avancez le côté, à partir du bas des reins.*

Portez le poids du corps en dedans, avertit l'élève qu'il ait à contrebalancer l'action qui le porte en dehors par le poids de son corps en dedans.

Tels sont à-peu-près tous les termes de la leçon donnée conséquemment aux principes que nous avons adaptés à la construction du corps humain. Ils sont bienôt exposés ; il est aisé de les concevoir. Mais l'exécution de tous ces préceptes est longue, & l'élève travaille plusieurs années avant que sa position soit prise & bien formée. Lorsqu'enfin il aura acquis la facilité de se placer & d'accorder ses membres jusqu'à un certain point, on commencera à les faire agir, & à lui faire connoître ses opérations, toujours sur des chevaux mis.

Des Opérations de l'homme dans l'Equitation.

Presque toutes les opérations de l'homme dans l'equitation, sont composées ou mélangées du mouvement de plusieurs membres. Les principales sont celles des bras & des cuisses, & de toutes les parties qui les composent.

Opérations des bras & des mains.

Je suppose ici que l'on connoît les effets du mors & les propriétés de ce double levier. Il s'agit ici des mouvements du bras qui le fait agir.

La main de dedans plie le cheval, elle s'écarte du cou du cheval ; s'élève pour enlever le pli ; se baisse pour le fixer, s'il est difficile à conserver. Ce sont-là les actions les plus ordinaires de la main de dedans. Celle de dehors s'enlève, se reporte sur le cou du cheval en dedans, élargit la rêne de dehors dans quelques occasions. Tel est l'usage des mains

lorsque les rênes sont séparées. Si elles sont réunies dans une main, la main qui les tient se porte en dedans, quelquefois en dehors, s'enlève : on rend la main, on l'assure, on sent une rêne plus que l'autre. Entrons dans le détail.

La main de dedans plie le cheval & écarte la rêne du cou. Pour exécuter cette action, l'épaule se baisse parce qu'elle va un peu en arrière ; le bras s'écarte du corps ; l'articulation du bras & de l'avant-bras est tendue, ou du moins dans un état mixte, l'avant-bras, ainsi que la main, dans une attitude moyenne entre la pronation & la supination. La main, portée par ce mouvement de conduction au point où elle est nécessaire d'agir pour s'éloigner du cou du cheval & faire agir la rêne de dedans, saisit cette rêne, & par la tension & le relâchement alternatif qu'elle lui occasionne, elle opère & produit le pli.

Quelquefois la main & le poignet suffisent ; d'autres fois aussi il y a de petits mouvements de l'avant-bras ; ce sont alors de petits mouvements de flexion & d'extension. L'action est très-douce si le poignet seul agit : si l'avant-bras travaille, elle sera plus forte ; de même lorsque le bras se mêle de cette action, elle a une puissance souvent trop grande. Mais on doit se méfier des secours que l'épaule pourroit donner ; son unique fonction est d'appuyer l'os du bras : ainsi toutes les fois que ses muscles entrent en contraction pour les mouvements de ce membre, il y a de la roideur ; & cette roideur augmente à proportion de la contraction des muscles qui, tenant à tout le haut du corps, lui communiquent leur force.

L'opération toute simple que nous venons de décrire, n'est pas toujours bien conçue par l'écolier. Ce qui lui coûte le plus est de détacher le haut du bras des côtés. Il se passe chez lui un débat entre cette action & celle qui éloigne la main ; en sorte que le haut de son bras se tient collé au corps, tandis qu'il veut détacher la partie inférieure. On doit veiller avec soin à ce qu'il exécute ces mouvements sans gêne, sans roideur, & en employant le moins de force possible. La partie du membre qui en exige le plus, est celle par laquelle le bras est fixé dans son éloignement du corps ; la partie supérieure & l'extérieure du deltoïde suffisent. Souvent l'homme emploie tous les autres muscles ; & alors il n'est pas rare que le cheval défobéisse à une puissance qui lui occasionne de la douleur : car il est utile de n'oublier jamais que plus l'animal souffre, moins il se prête au désir de l'homme. Il met en usage, pour éviter la douleur, le reste de ses forces, dont une partie est détruite par l'excessive puissance de l'homme.

La main agit elle pour enlever le pli d'un cheval qui s'atterre & s'appuie sur le mors, elle donne de petites secousses légères à la rêne de dedans, en la prenant en dessous. Voici le mélange des mouvements nécessaires à cette opération. Après avoir prouvé ce qui est dit ci-dessus, le ponce &

le doigt index saisissent la rêne sans force, & le poignet s'élève & se baisse alternativement, sans que le reste du bras agisse. Alors le mouvement est opéré par une puissance petite. Si elle ne suffisoit pas, l'homme feroit agir l'avant-bras en le fléchissant & l'étendant alternativement, & répétant plusieurs fois cette action avec une vivacité plus ou moins grande. On agit ainsi par une traction qui certainement détermine le pli à la langue.

On observera ici que le bras doit se détacher du corps dans les petites secousses données à la rêne par l'avant-bras, afin de favoriser la direction que doit avoir cette puissance de traction; car on doit se rappeler un axiome incontestable en cavalerie, qui est que le cheval obéit à une puissance de traction selon la direction de cette puissance.

Le cheval se plie quelquefois aisément, mais son nez est au vent. Alors on se trouve obligé de baisser tout le bras étendu, de le fixer en place, & de proportionner sa force & la tension de ses muscles à la résistance de l'animal & à sa difficulté à obéir. Dans cette opération, le bras étant disposé convenablement, l'assurance du poignet suffira pour vaincre les efforts de l'animal.

Dans les occasions où la rêne de dehors est enlevée; on exécute les mêmes actions qu'on emploie lorsqu'on enlève le pli; avec cette différence que le bras ne sera pas détaché du corps. Après s'être porté à la hauteur convenable, il s'y maintient; mais le poignet ou l'avant-bras, agit pour retenir & rendre, par de petites flexions & de petites extensions alternatives. Pour reporter la rêne, il est nécessaire que l'épaule vienne un peu en avant, & que le bras se porte vers le milieu du corps; pour l'élargir, au contraire, on exécute les actions opposées.

Lorsque la même main tient les deux rênes, cette main doit conserver sa position moyenne, ainsi que l'avant-bras; & dans le cas où l'action des deux rênes est égale, elle se tient dans la position que nous avons indiquée. Mais s'il faut reporter les rênes en dedans, l'épaule vient en devant, le bras s'y porte aussi; & l'avant-bras n'a point d'action particulière. Le bras n'éprouvera pas d'opposition à cette action par la contraction des muscles antagonistes; car si cela arrivoit, il y auroit de la gêne, & on doit l'éviter sur-tout en ceci. Quelquefois on fait le mouvement contraire, & on porte les deux rênes en dehors; on se contente de détacher le bras du corps & de le porter à l'endroit convenable, sans changer rien à la disposition de l'avant-bras & du poignet. Cette action qui, en apparence, paroît contraire aux vrais principes, ne l'est réellement que relativement aux circonstances. S'il s'agit de sentir un peu plus la rêne de dehors, l'avant-bras (le bras & la main étant dans leur position primitive) se mettra dans l'attitude de supination proportionnellement au degré de puissance qu'on veut employer, sans que le poignet ait aucun mouvement propre. On ne res-

sent guère la rêne de dedans lorsque la main seule tient les deux rênes. On suppose, lorsqu'on en est venu là, que le cheval se plie pour l'accord des mains & des jambes. Si cependant il étoit nécessaire de la sentir, il faudroit se servir de la main de dedans.

Dans toutes les actions du bras, une légère flexion dans son articulation avec l'avant-bras donne du moëlleux & de l'aisance à l'action. Des mouvements & des opérations insensibles font d'accord avec la sensation du cheval: des actions brusques y sont opposées. Souvent le relâchement & la contraction successive des muscles est un moyen suffisant pour opérer sur le cheval, sans déplacer ni faire agir aucune partie du bras. On s'en convaincra aisément lorsqu'on aura monté des chevaux bien mis.

Quels que soient les moyens employés pour réussir, n'oublions pas que la résultante des muscles mis en œuvre, est la ligne dans laquelle le cheval obéit; & que le degré de force que ces muscles acquièrent, est celui de l'obéissance de l'animal.

Toutes ces actions si composées ne sont comprises aisément d'un élève que par l'explication claire & précise, & sur-tout par l'exécution que le maître en fait devant lui. L'esprit prévenu s'appliquera plus aisément à discerner ce que le maître exécute, & l'écolier saisira plus promptement. Sans cela on tâtonne longtemps, & la tardive expérience fait trouver sous la main ce qui ne s'en étoit jamais écarté, mais qu'on croyoit bien éloigné: tant il est vrai que les choses les plus faciles sont souvent celles dont on se doute le moins.

Opération des cuisses & des jambes:

Les cuisses une fois bien placées n'ont, ou du moins ne doivent avoir, aucun mouvement à cheval pour opérer, puisqu'on exige d'elles une grande immobilité. Tout leur effet est produit par la tension & la dureté plus ou moins grande de leurs muscles. On ne peut fixer le point convenable à chaque opération: le tact seul peut l'apprendre par le moyen d'un long usage & d'essais répétés. On doit consulter pour cela tout ce qui concerne les sensations du cheval, & le résultat des effets de l'attouchement sur les différentes parties de son corps.

La jambe étant placée, n'a d'autre action que celle de se porter un peu en arrière, pour exciter par son contact les mouvements des muscles qu'elle va toucher. C'est par une simple flexion du jarret qu'elle agit alors. Opération unique qui n'a toute sa valeur que lorsqu'elle est employée à propos & dans les instants justes, comme on le verra dans la suite.

Le pied ne doit point avoir de mouvement qui, par lui-même & tout seul, influe sur l'animal: cependant il concourt avec les jambes & les cuisses à former l'aide suivante,

De

De l'aide formée par l'accord des cuisses, des jambes & des pieds.

Il est un accord de tous les mouvements des cuisses, des jambes & des pieds, qui produit la plus belle, la plus savante, & la plus active des aides : elle se donne ainsi.

Après avoir perfectionné son assiette & toute sa position, on lie moëlleusement les cuisses en les tournant ; on étend le jarret sans trop éloigner la jambe du corps du cheval ; on baisse insensiblement le talon en pesant sur l'étrier, & on se grandit un peu du haut du corps. Alors on sent que le cheval redouble de vigueur, & que le poids de son cavalier lui est moins pénible.

Cette aide savante ne peut être employée que par un homme bien exercé : ceux qui ne le sont pas suffisamment, se roidissent très-aisément en voulant la donner ; & par-là ils produisent un effet très-faux.

D'après ce qui vient d'être dit, on concevra sans peine qu'il est facile de définir les actions des mains, & de les faire comprendre, mais que celles des cuisses & des jambes s'apprennent seulement par la pratique.

DES PREMIERS ÉLÉMENTS DE L'ÉQUITATION.
(THIROUX).

Je vais exposer les proportions & les qualités indispensables pour tout homme ambitieux du titre d'écuier. Mais avant que d'entrer en matière, je crois devoir inviter ceux qui trouveront le mot indispensable un peu sévère, d'observer que, de tous les exercices du corps, l'équitation exige peut-être le concours le plus absolu des qualités physiques & morales. En effet, la pratique de notre art ayant toujours lieu sur des individus dont la volonté contre-carre quelquefois celle du cavalier, ce seroit inutilement que ce dernier épuiserait les ressources de la plus exacte théorie, si la nature avare l'avoit frustré des moyens physiques qui seuls donnent la puissance de résister aux impulsions inattendues d'un cheval rebelle. Or, ces moyens dépendent uniquement d'une égalité parfaite entre les deux longueurs du haut & du bas du corps ; c'est-à-dire que, sans aucun égard pour la taille d'un élève, on a raison d'augurer avantageusement de celui qui se présente avec le rein absolument placé au milieu du corps, puisque, d'après cette proportion, chaque extrémité forme un levier, dont les forces, arrivant en même raison au centre commun, se balancent nécessairement par leur propre poids.

O vous ! qu'un amour effréné tyrannise pour l'équitation, jeunes amateurs, résistez au penchant malheureux qui vous entraîne, pour peu que votre conformation s'écarte des dimensions que je viens de vous donner. Soyez d'une taille avantageuse ou non, si la partie supérieure de votre corps excède

Equitation, Escrime & Danse.

en longueur l'étendue de vos cuisses & de vos jambes, renoncez au cheval qu'il vous est alors physiquement impossible d'embrasser assez, & pour assurer l'assiette du milieu du corps, & pour s'opposer au fouettement involontaire du haut du corps. N'allez pas non plus prendre une confiance aveugle dans la longueur excessive du bas de votre corps ; car jamais l'enveloppe outrée qui résulte des jambes trop longues, ne peut dédommager de la perte irréparable d'une main moëlleuse, inévitablement roidie par cette dernière imperfection, & nonobstant tous les efforts du cavalier dont le centre, écrasé plutôt qu'assis sur celui du cheval, en suit violemment jusqu'aux moindres vibrations. On peut donc établir, comme le premier principe incontestable, que la stricte proportion du rein est le gage assuré d'une entière réussite en équitation, sur-tout lorsqu'à cette heureuse division du corps, on joint une douceur à toute épreuve, une patience inaltérable, une attention sérieuse ; qu'on est doué du plus grand sang-froid, qu'on a de l'intelligence, de la mémoire, & qu'on possède une certaine finesse de sentiment dans le tact ; finesse qu'aucun maître ne peut communiquer, mais que des leçons répétées & prises avec fruit confirment ou perfectionnent (N. B. L'arrêt du maître qui vient de parler n'est-il pas trop sévère ? Il est bon de considérer dans tous les arts le dernier terme de la perfection : mais il ne faut pas oublier que ce terme est toujours idéal, qu'aucun artiste ne l'atteint, & que le plus parfait est celui qui en approche davantage. Les autres le suivent à différents intervalles, suivant le talent & les qualités qu'ils ont reçus de la nature ; on ne peut pas raisonnablement leur dire, renoncez à l'art, parce que vous n'atteindrez jamais le premier degré de la perfection. Faut-il que tous les danseurs renoncent à leur art, parce qu'ils ne sont pas faits comme Vestris, & n'exécutent pas comme lui ? Faut-il qu'il n'y ait point de géomètre, parce qu'ils ne peuvent pas être des Euler ? Et ne peut-il pas arriver dans un composé physique & moral tel que l'homme, une compensation de défauts & de qualités ? Celui dont le corps aura la proportion rigoureuse qu'on exige ici, peut manquer de la finesse du tact, & être inférieur à l'homme, qui, proportionné moins parfaitement, aura cette finesse à un degré supérieur. N'outrons rien ; essayons nos forces ; & si elles ne peuvent nous élever au premier rang, soyons contents de celui où nous pouvons arriver).

Avant que de permettre aux élèves de monter sur un cheval, il est, je crois, à propos non-seulement de leur faire examiner avec attention la structure de l'animal qu'ils desirerent enfourcher, mais encore qu'ils jettent un coup-d'œil rapide sur la leur. En conséquence, voilà les détails préliminaires à l'exécution de la première leçon des éléments.

·K·k

Notions anatomiques de l'homme & du cheval.

L'homme offre un corps perpendiculairement élevé.

La totalité du cheval présente une superficie circulaire horizontalement appuyée sur quatre bases.

Tous deux se divisent en trois parties qui sont, pour l'homme, le haut, le milieu, le bas du corps; pour le cheval, l'avant-main, le corps, l'arrière-main.

Le haut du corps commence à la tête, & finit aux hanches. Les hanches, la ceinture, le haut des cuisses, le rein, le coccyx composent le milieu du corps. Le reste de la cuisse, la jambe entière, le pied donnent le bas du corps.

À l'égard du cheval, l'avant-main comprend depuis le bout du nez jusqu'au garrot. Le corps est entièrement couvert par la selle. Le surplus forme l'arrière-main.

Chacune de ces trois parties de l'homme & du cheval a bien la faculté de se mouvoir indépendamment l'une de l'autre; mais la nature astreint autant l'homme que le cheval à ne jouir du mouvement avec sûreté, qu'au moyen du scrupuleux entretien de leurs perpendiculaires. Or, l'homme a deux perpendiculaires qui se tirent de ses clavicules aux chevilles du dedans de ses pieds. Celles du cheval, quadruples en raison de ses quatre jambes, partent, dans l'avant-main, de la pointe des épaules pour arriver au milieu des pieds de devant, tandis qu'à l'arrière-main, elles s'attachent à l'extrémité des fesses, & viennent tomber entre les talons des pieds de derrière. La justesse de ces lignes fictives dépend entièrement de la direction du centre, d'où résulte l'aplomb. La poitrine est le centre de l'homme; aussi voyons-nous le portefaix avancer machinalement le haut du corps, tandis que la femme enceinte recule le sien, tous deux avec l'intention de maintenir leurs perpendiculaires entre le poids qu'ils portent & leur centre de gravité, & ce, dans la vue de conserver leur aplomb. La nature a placé le centre du cheval, vu sa position horizontale, dans la division que nous nommons le corps, en sorte que cette portion du cheval sert de foyer commun aux forces combinées de l'avant & de l'arrière-main.

Cédons actuellement à l'impatience du nouvel académiste: plaçons l'homme perpendiculaire sur le cheval horizontal: donnons ensuite au cavalier les moyens de résister à la vibration successive des mouvements de l'animal soumis aux loix de l'équitation; & traçons la méthode propre à gouverner ces mêmes mouvements.

Façon de monter sur un cheval.

On aborde le cheval sans s'exposer au danger d'en être frappé, lorsqu'on évite de passer derrière lui pour approcher de son épaule gauche, nommée vulgairement l'épaule ou le côté du montoir. Presque en face de cette épaule, le pied gauche entre

la troisième & la quatrième position, tenant dans la main gauche, la gable dont la pointe est en bas, on prend, avec la main droite, le bouton des rênes de la bride. On élève ce bouton perpendiculairement à l'encolure du cheval, afin de rendre égales les rênes qu'on passe ensuite de la main droite dans la main gauche, en les séparant avec le petit doigt, mais de telle sorte que la rêne droite pose dessus, & que la rêne gauche soit dessous. On n'affujettit définitivement les rênes mises dans la main gauche, qu'après avoir éprouvé si le cheval les sent; puis on en rejette le bout sur l'épaule droite du cheval.

De la main droite, devenue vacante par l'abandon du bout des rênes, on prend une poignée de crins; ni trop haut, ni trop bas de l'encolure. On met ces crins dans la main gauche, & on finit par en entourer le doigt appelé l'index, dont on se fait un point d'appui. Ensuite, avec la même main droite, on prend l'étrivière qui soutient l'étrier dans lequel on apporte la pointe du pied gauche, en observant de lever la jambe sans baisser le corps. A la précaution de tenir la pointe du pied perpendiculaire au genou, quoique directe au ventre du cheval, il faut ajouter le plus grand soin d'éviter qu'elle ne le touche, de peur que le cheval ne se porte du côté opposé.

Dans cette situation, on allonge le bras droit sur le derrière de la selle, dont on empoigne l'arçon avec la main droite autant avancée qu'il est possible. On s'élançe ensuite, soutenant toujours le corps droit; s'érayant de la main gauche, qui a pour appui la poignée de crins; s'attirant avec la main droite qui est cramponnée à l'arçon de derrière de la selle; & s'enlevant sur le pied gauche, dont la pointe absolument dessous le genou du cavalier, & droite au ventre du cheval, fait ressort, & conséquemment prête beaucoup à l'élasticité.

Élevé à la hauteur de la selle, après avoir lâché l'arçon de derrière tenu avec la main droite, on étend la jambe droite de façon que, sans être trop haute, elle puisse passer au-dessus de la croupe, & cependant ne touche point au cheval. Ce passage de la jambe droite se fait avec grace, aisance & sûreté, toutes les fois qu'on a l'attention de maintenir le corps droit, de porter les hanches en avant, de creuser le rein, & de tendre la pointe du pied. Cette dernière précaution regarde ceux qui portent des éperons, parce qu'alors, niché dans le creux du talon, l'éperon droit ne peut pas inquiéter le cheval. Enfin on s'affied en selle. Pour n'y pas tomber lourdement, on pose la main droite, qui a quitté l'arçon de derrière, sur la barre droite de l'arçon de devant; & afin de rendre plus solide le nouveau point d'appui qu'elle forme, on réunit les forces de l'avant-bras, du poignet, de la main & des doigts, en ferrant le coude contre la hanche, en bombant le dedans du poignet, & en insérant les doigts entre la barre & la cuisse, de manière que le pouce se montre seul en dehors.

Lorsqu'on est assis en selle, la main droite reprend, par-dessous la gauche, & la gaulle qu'elle passe dessus l'encolure du cheval, & le bout des rênes de la bride qui flotte sur son épaule droite. Presque du même temps on remet les rênes dans le plat de la main gauche, qui s'en est dessaisie, & qui laisse aller le crin pour les recevoir une seconde fois. Quand elles sont séparées par le petit doigt, on appuie le pouce directement dessus, afin d'empêcher qu'elles n'échappent. Il faut observer que les rênes, sans être sèches ni trop tendues, sont à leur vrai degré lorsque le cheval marque qu'il les sent. Quant à leur excédent, on s'en débarrasse en le laissant retomber sur l'épaule droite du cheval, ainsi qu'on a fait pendant qu'on se préparait à le monter. Le cavalier place ensuite sa main gauche, saisie des rênes comme il vient d'être dit, à la hauteur & vis-à-vis du nombril, éloignée du ventre ainsi que de la selle, d'environ quatre doigts, les jointures, qui lient la troisième phalange des doigts à la main, perpendiculaires à l'arçon de la selle, & parallèles à l'encolure du cheval. Par ce moyen, le pouce, diagonalement posé sur la seconde jointure qui partage l'index, se trouve absolument au-dessus du petit doigt & au niveau du pli du coude, les quatre ongles regardent le ventre, & chaque rêne, également distante de l'encolure, correspond en ligne directe à chaque branche du mors, dont les talons reposent immédiatement sur les barres du cheval; endroits sensibles qui servent à le diriger. Les commençants ont le plus grand intérêt de vérifier souvent si leur main garde la position qu'elle a reçue: aussi conseille-t-on aux élèves de la rapprocher fréquemment de leur ventre, afin de s'assurer que les quatre doigts s'y plaquent à-la-fois. Le pouce arrive-t-il le premier, la main est dite couchée; & renversée, si le petit doigt commence à toucher le ventre. Dans l'un ou l'autre cas, la main déplacée entraîne visiblement l'inégalité des rênes, source ordinaire de la résistance du cheval inquiet des sensations inverses qui lui parviennent. Au lieu que toutes les difficultés s'évanouissent devant une main dont les doigts, absolument au-dessus les uns des autres, enlèvent les rênes avec la même égalité qu'un fléau de balance attire les plateaux qu'il soutient.

Après avoir statué sur la position de la main gauche, il est juste de fixer celle que doit prendre la droite. On n'a sûrement pas oublié qu'aussitôt qu'on est assis en selle, la main droite s'est emparée de la gaulle qu'elle tient encore la pointe en bas. Or, comme on emploie cette main à tenir le bridon, nonobstant la gaulle qui l'occupe, il faut nécessairement user d'un pen d'adresse, pour l'aider à s'acquiescer des deux fonctions dont elle est chargée, sans qu'elles se nuisent réciproquement. En conséquence, on élève l'avant-bras droit qu'on

étend jusqu'à ce que la main droite outre-passe la gauche, afin que la première puisse prendre le bridon par-dessus les rênes de la bride assujetties dans la seconde, & seulement avec les premiers doigts les ongles en dessous, le dessus du poignet haut & bombé, & le coude médiocrement éloigné de la hanche. Il est à propos de faire remarquer que l'extension de l'avant-bras n'est régulière qu'autant qu'elle ne cause aucun dérangement dans le haut du corps, ni même dans la situation de la gaulle qui, lorsqu'elle ne sert pas, doit constamment demeurer entre l'épaule du cheval & la cuisse du cavalier. Le conseil que je donne ici, de tenir le bridon avec la main droite, paroitra sans doute au moins inutile à ceux qui savent apprécier son usage en équitation. Mais, avant que de me juger, je les prie d'observer que, si j'engage mes élèves à s'en emparer dès la première leçon, c'est seulement afin que les deux mains occupées entretiennent les épaules du cavalier égales entre elles, & parallèles à celles du cheval, & aussi pour avoir la certitude que le haut du corps pose intimement sur le milieu du corps.

La position de l'avant-bras droit met sur la voie pour arriver à celle de l'avant-bras gauche; c'est-à-dire, qu'il faut également que le coude soit à une modique distance de la hanche, mais le poignet, scrupuleusement au bout de l'avant-bras, doit un peu creuser en dessus, afin de laisser la main au niveau du coude. Quant au reste du haut du corps, la tête haute & placée droite invite le cavalier à regarder, sans affectation entre les oreilles du cheval, la piste qui, en terme de manège, est le chemin où on veut le mener. D'ailleurs, il faut avoir les épaules basses & égales; que les bras tombants soient assujettis contre le corps depuis la pointe de l'épaule jusqu'au coude, & détachés du corps à partir de cette dernière jointure jusqu'au bout des doigts. Enfin la poitrine doit être ouverte, le ventre gonflé, & la ceinture en avant.

Position du milieu du corps.

Si on considère que les préceptes analogues à la position du milieu du corps doivent indispensablement dériver de la forme que le cheval a reçue de la nature, on ne regardera pas comme superflue les réflexions qu'on va lire. La seule inspection du cheval apprend que son corps est un cercle sur lequel le cavalier cherche à se placer. Personne n'ignore qu'un cercle est composé d'une continuité de points arrangés de manière que, de quelque côté qu'on les envisage, il s'en trouve toujours un supérieur aux autres; vérité mathématique qui réduit à un seul point la base que présente un cercle quelconque. Comme il est démontré qu'on ne peut occuper la superficie d'un point, à moins que d'être porté par trois étaies destinées en équerre, il est très-essentiel que la méthode qui conduit à la recherche de ces trois points d'appui précède celle qui facilite l'usage qu'on en doit faire.

En conséquence, le cavalier trouve les deux premiers points d'appui parallèles dans le haut de ses cuisses, & c'est le croupion qui lui procure le troisième avec lequel il achève de tracer l'équerre. Pour établir aisément ce triangle salutaire, il faut avancer la ceinture jusqu'à ce qu'elle touche à l'arçon de devant; il faut que les hanches, portées en avant, mettent le haut des cuisses si près des barres, qu'elles y semblent collées; il faut tourner en dedans les cuisses étendues, afin que leur plus grande superficie s'applique à la selle, ce qu'on désigne, en équitation, par avoir la cuisse posée sur son plat; il faut reculer les genoux & les fermer, ou ce qui revient au même, qu'ils soient fixés sur les quartiers de la selle; il faut creuser le bas du rein à l'opposé de la ceinture; enfin il faut couler les fesses dessous le corps pour obliger le croupion à réellement porter sur la selle.

En récapitulant l'ordre qu'on a précédemment mis dans les différentes parties dont le haut du corps est composé, on voit clairement que l'arrangement de celles qui forment le milieu du corps en est une émanation motivée. En effet, depuis la nuque du cou jusqu'au croupion, nous sommes doués d'une colonne de petits os entrelassés les uns dans les autres en forme de chapelet : colonne que tout le monde connoît sous le nom d'épine du dos. La disposition de ces os est telle que chacun venant à presser celui qui le touche, peut lui communiquer un mouvement d'ondulation, soit de haut en bas, soit de bas en haut. C'est à l'aide de cette chaîne élastique que nous avons la faculté de creuser le rein, ou de le bomber. Dans le premier cas, nous employons machinalement l'ondulation descendante, afin de donner à la colonne osseuse la tournure concave seule convenable à l'opération projetée. Alors la nature nous prescrit d'ouvrir la poitrine, en effaçant & baissant les épaules, de gonfler le ventre, & de présenter la ceinture, pour que rien ne s'oppose à ce que chaque os pousse, de haut en bas, l'os qui lui sert de base. Lorsqu'au contraire on desire bomber le rein, ce n'est qu'en rentrant la poitrine & le ventre, & faisant disparaître la ceinture, qu'on parvient à occasionner un reflux dans la colonne mouvante qui, de concave qu'elle étoit, devient convexe à mesure que chaque os repousse, de bas en haut, celui qui le domine. Il est donc anatomiquement prouvé que, si la tête en arrière est placée juste au milieu des épaules, si les épaules égales & basses sont effacées, si les bras tombants accompagnent le corps, si la poitrine est ouverte, si le ventre est gonflé, enfin si le rein creusé chasse la ceinture & les hanches en avant, dès ce moment chaque partie séparée du haut du corps se réunit pour former un plan incliné, d'arrière en avant, dont la direction pulsative, de concert avec l'ondulation descendante de la colonne osseuse, tend à consolider, par pression, la position du milieu du corps, & affermit le cavalier nouvellement assis sur les trois points d'appui

conservateurs du haut des cuisses & du croupion.

Position du bas du Corps.

L'équilibre ne peut jamais avoir lieu sur un corps mobile, quand même l'action prévue de ce corps n'auroit qu'une seule direction toujours égale. En vain objectera-t-on les faiseurs de tours qui, debout sur la superficie d'un ou de plusieurs chevaux, semblent braver la vibration des différentes allures qu'ils exigent. Que leur prétendue magie blanchit bientôt devant des yeux connoisseurs ! Une légère attention suffit pour les surprendre lutants à chaque instant contre des chûtes inévitables, malgré l'uniformité du mouvement qu'ils attendent, sans le secours des rênes d'un bridon qui, d'agens conducteurs qu'elles sont entre mains du plus ignorant palefrenier, prennent pour eux la puissance du balancier des danseurs de corde. Si l'équitation bannit jusqu'au nom de l'équilibre, il n'en est pas ainsi de l'aplomb que tout le monde sait être, pour les corps agissants, le résultat conséquent d'un équilibre continuellement perdu & recouvré par le moyen d'une puissance, tantôt attirante, tantôt repoussante. Mais, j'en appelle aux maîtres de notre art, l'aplomb qui les rend si moelleux à cheval, n'est-il pas le fruit d'une tenue long-temps éprouvée ? Encore, dans ces mouvements irréguliers d'un cheval indocile, ne sont-ils pas obligés d'en revenir à la tenue, quoique les temps savants d'une main consommée travaillent plus à contenir l'animal fougueux sous l'écuyer, que ce dernier ne cherche à le suivre dans ses boudades. Comment donc espérer de placer les élèves par le seul aplomb ? En effet, jusqu'actuellement les dispositions combinées du haut & du milieu du corps tendent bien à mettre l'homme en équilibre sur le cheval, mais elles laissent le cavalier toujours à la veille de perdre le fruit des soins qu'il a pris pour s'élever & s'asseoir sur le point saillant de la ligne circulaire, puisque le moindre mouvement inattendu du cheval, moteur de ce cercle, peut l'en faire glisser. L'impression fâcheuse qui résulte d'une remarque aussi décourageante ne doit pas tenir long-temps contre l'observation suivante. Une fois régulièrement assis sur le sommet du cercle, en regardant au-dessous de lui, l'élève aperçoit le corps du cheval, dont la circonférence débordé également de chaque côté. Or, s'il est démontré qu'on ne peut s'asseoir sur un cercle qu'à l'aide de trois points d'appui triangulaires, il est autant prouvé qu'on ne peut envelopper ce cercle à moins que de jouir de deux parallèles assez flexibles & plates pour l'entourer au-dessous de son diamètre. D'après cette seconde découverte, & au moyen d'un léger pli dans les genoux, le cavalier laisse tomber ses deux jambes perpendiculairement au bas de ses cuisses tournées en dedans, ou portées sur leur plat. De plus, il fait suivre à ses pieds la même direction, en baissant le talon tourné en dehors & mis un peu en arrière,

ce qui donne la pointe du pied soutenue; ce qui place le dedans du mollet près du cheval; ce qui consolide la cuisse posée sur son plat; enfin, ce qui assure les hanches portées en avant: d'où il suit que, de l'espace qui se trouve entre le bas des cuisses & la partie latérale du dedans des pieds, on voit fortir une multitude de tangentes qui, toujours au moment d'embrasser, au-dessous du diamètre, le cercle sur lequel on est assis, mettent l'élève en état de résister aux diverses actions du cheval. Comment, en effet, leur désordre, leur violence, ou leur rapidité pourroit-elle ébranler l'affiette qu'on a pris tant de peine à se procurer, sur-tout ayant soin que le bas du rein ferme & creusé repousse fréquemment les hanches & la ceinture en avant, puisqu'alors c'est à la partie inférieure de la capacité même du cheval que l'enveloppe du bas du corps du cavalier se trouve intimement attachée? Personne n'ignore que plus on embrasse un cercle dans sa portion inférieure, plus l'action de l'enveloppe fait remonter ce cercle dans la puissance embrassante. Solution qui donne pour produit le cheval sans cesse remonté dans les cuisses de l'homme, ou, pour parler plus vrai, l'homme immédiatement enfoncé sur le cheval.

Lorsque des principes adaptés à l'un des exercices du corps dérangent la perpendiculaire qui protège nos mouvements ordinaires, dès-lors nous sommes en droit de les rejeter comme radicalement faux & dangereux. Initiés, ou non, dans l'art dont nous consultons la méthode, nous possédons tous la vraie pierre de touche des conseils que les professeurs Gymnastiques nous donnent. Par exemple, dans la circonstance présente, une légère expérience va démontrer qu'il est impossible de garder à cheval l'aplomb que nous avons étant à pied, sans disposer les trois divisions de notre corps, conformément à ce qui vient d'être dit. Veut-on s'en convaincre? (Je suppose qu'on se rappelle que la perpendiculaire de l'homme se trace de la clavicule à la cheville du dedans de son pied, & qu'on n'a pas oublié que l'affiette du cavalier existe sur les trois points d'appui triangulaires du haut des cuisses & du croupion). Il faut d'abord se placer absolument droit sur les deux jambes; éloigner ensuite également les pieds dont la plante doit toujours entièrement poser à terre; enfin, il faut ouvrir les jambes, & écarter les cuisses comme pour recevoir le cercle du cheval. Dans cette situation, il est constant qu'en laissant subsister la direction perpendiculaire du haut & du milieu du corps, il résulte de l'écartement forcé du bas du corps un état de titubation, d'où on ne sort qu'à mesure que la ceinture & les hanches avancées creusent le rein & reculent les épaules. Ce léger changement, qui fait tomber le milieu du corps, n'a pas plutôt mis la pointe des épaules perpendiculaire aux talons, qu'on voit aussitôt le haut du corps présenter une superficie inclinée d'arrière en avant, le bas du corps former un plan incliné d'avant en arrière,

& la ligne de sûreté reparoître dans toute son intégrité, partant de la clavicule, traversant les hanches, & finissant aux chevilles; conséquemment l'homme dans la disposition équestre est aussi-bien en force qu'il peut l'être dans l'état pédestre.

Je crains de n'avoir pas suffisamment démontré que la position du bas du corps, dont on vient de prendre connoissance, est la seule qui puisse faire parvenir à ce qu'on appelle le fond de la selle. Convaincu de cette vérité d'après ma propre expérience, d'après celles que me procurent journellement des élèves de différentes conformations, qui tous réussissent par le même procédé, je crois devoir essayer encore de rendre palpables les avantages émanés de l'enveloppe; avantages réels puisqu'ils, seulement présentée pendant la bonne volonté du cheval, l'enveloppe entretient l'aplomb du haut & du milieu du corps. Mais elle sert d'une manière victorieuse au cavalier qui colle depuis le haut de ses cuisses jusqu'au dedans de ses pieds, positivement comme s'il avoit l'intention de faire joindre ses deux semelles par dessous l'estomac du cheval, dans ces instants critiques où ce dernier, n'écoulant que sa fougue, se livre à des défenses répétées. En effet, lorsqu'il s'agit de s'opposer à la violence d'un choc, quel est l'homme assez ennemi de sa sûreté pour se mettre à la merci d'un seul point d'appui, tandis qu'il est à portée de s'en procurer une infinité d'autres? Cependant ceux qui dédaignent l'enveloppe de la capacité même du cheval avec toute l'étendue du dedans de leurs jambes, & qui préfèrent la tenue indiscrete de leurs seuls genoux, sont encore moins excusables; car la tangente unique à laquelle ils se fient inconsidérément ne peut avoir son effet que sur un point supérieur au diamètre du cercle. Or, je ne cesse de le répéter, chaque fois qu'on veut fixer un corps circulaire entre deux parallèles, il est indispensable que leur point de réunion se trouve au moins direct au point diamétral du cercle qu'elles embrassent. Si les parallèles outrepassent le diamètre, elles pressent alors la portion étroite du demi-cercle inférieur, & la totalité du cercle leur échappe en remontant: (produit de l'enveloppe qui garotte l'homme sur le cheval.) Si au contraire les parallèles n'atteignent pas le diamètre, leur pression agit sur la partie étroite du demi-cercle supérieur, & plus elles ferment, plus le cercle les suit en descendant (effet de la tenue des genoux qui désunit l'homme d'avec le cheval). Ainsi sans avoir aucun égard aux vices innombrables qui détruisent tout l'ensemble de la position, on se regarde comme très-fondé à déclarer la tenue raccourcée des genoux dangereuse & perfide, par cela même que chaque effort qu'elle fait pour résister aux secousses du cheval tend à éloigner du cercle dont on a le plus grand intérêt de s'approcher.

Je ne crois pas m'abuser en osant prétendre à la confiance de mes élèves, puisqu'à chaque pas je les mets en état de vérifier, même à pied, la soli-

dité des principes que je leur donne pour être à cheval. Ceux qui n'auront point oublié l'attitude que je conseille plus haut pour s'assurer de la vraie position du cavalier, n'ont qu'à la reprendre un moment, & serrer les cuisses comme s'ils vouloient fixer la circonférence du cheval dans la tenue exclusive de leurs seuls genoux. Aussitôt, ils verront l'enfourchure de l'homme le plus fendu prendre la figure d'un compas ouvert; conséquemment tous les points de contact du dedans des cuisses ne pouvant appuyer sur la selle qu'à mesure que le bas des jambes évasees abandonne la capacité du cheval: dès-lors tous les mouvements combinés de l'un & de l'autre préparer une séparation prochaine, inévitable & toujours funeste. Faisons plus; accordons à la seule tenue des cuisses & des genoux la vertu préservative contre les accidents annoncés; mais, en même temps, demandons s'il est possible d'éviter que la contraction indispensable de ces jointures, forcées en dedans, ne coupe, par la moitié, le levier du bas du corps; puisqu'il est reconnu que plus on serre les cuisses & les genoux, plus on élargit les jambes & les pieds. Or, n'est-ce pas abuser de la justesse des proportions, que de conseiller une position dont la fausseté des principes met l'homme le mieux fait autant dans l'impossibilité de s'opposer au balancement involontaire du haut du corps, que s'il avoit à rejeter les vains efforts qui l'épuisent sur le défaut de longueur du bas du corps, au lieu qu'en assurant seulement par degré, d'abord les cuisses, ensuite les genoux, enfin le haut du dedans des jambes, pour resserrer avec plus d'efficacité le bas du molet ainsi que les chevilles, on donne à la totalité du bas du corps la vraie tournure d'une tenaille, qui ne se ferme jamais pour comprimer la circonférence qu'elle embrasse, sans enfoncer l'homme sur la selle au point d'applatir, pour ainsi dire, les trois points d'appui triangulaires du haut des cuisses, & sur-tout celui du croupion; conséquemment sans faciliter au cavalier l'aisance d'entretenir l'accord parfait qui doit régner entre les deux leviers du haut & du bas du corps, se balançant réciproquement par leurs propres forces. Je laisse actuellement aux lecteurs, comparaison faite des deux manières de tenir, le choix entre les deux méthodes dont je viens de leur tracer les résultats, & je les invite à parcourir dans la section suivante les défauts qui détruisent la position de l'homme à cheval.

Défauts à éviter dans la position.

Le défaut que l'équitation regarde comme le plus nuisible, & qui n'est malheureusement que trop ordinaire aux commençants, provient de la roideur qu'ils mettent dans le haut ou dans le bas du corps. Il est difficile de donner une idée bien juste du tort que l'inflexibilité de l'une de ces deux parties peut causer à l'assiette du milieu du corps, sans reprendre, par extrait, non-seulement les

trois divisions de l'homme, mais encore les principes posés, & les préceptes traces pour établir l'exacte correspondance qui fait leur sûreté commune. En conséquence, il faut se représenter le corps du cavalier divisé par tièrs, dont la première division comprend la tête, les épaules, les bras, la poitrine, l'estomac, le dos, le ventre & la ceinture; dont la seconde contient les hanches, le haut des cuisses, le rein & le croupion; enfin dont la troisième renferme le bas des cuisses, les genoux, les jarrets, les jambes & les pieds. A l'égard de la position particulière à chacune de ces parties, on se rappelle sans doute que l'ensemble de chaque classe a pour but d'accroître la solidité des trois points d'appui compris dans la seconde subdivision, en sorte qu'ils paroissent comme rivés sur la selle. Or les hanches, le haut des cuisses, le rein & le croupion, qui composent le milieu du corps, ne peuvent parvenir à ce degré d'immobilité, qu'autant qu'ils sont aidés par le haut & par le bas du corps.

Le haut du corps contribue à rendre stable le milieu du corps, lorsque la tête droite, haute & en arrière, porte également sur les deux épaules; lorsque les deux épaules, égales & basses, placent les bras près du corps; lorsque les bras tombants élargissent la poitrine; lorsque la poitrine, quoiqu'ouverte, faille moins que l'estomac qui, lui-même un peu rentré, provoque le gonflement du ventre; lorsque l'ondulation descendante de l'épine du dos donne à la colonne osseuse la tournure concave qui lui convient seule pour chasser le ventre & la ceinture; lorsque le gonflement du ventre achève d'apporter la ceinture en avant; finalement, lorsque la ceinture appuie strictement contre l'arçon de devant. Alors, depuis le sommet de la tête jusqu'à la ceinture, il n'est pas une fibre qui ne se relâche, afin que les masses du haut du corps entassées les unes sur les autres, forment un bloc assez volumineux pour maintenir les hanches portées en avant, pour affermir le bas du rein creusé, & pour comprimer sur la selle le haut des cuisses posées à plat, ainsi que le croupion.

Autant la pression des parties supérieures secourt les moyennes, autant l'attraction des parties inférieures leur est favorable. On n'a pas oublié que la puissance de ces dernières se manifeste toutes les fois, qu'en raison du pli des genoux, les jambes tombantes également, & les reins en dehors, en arrière, & sur-tout bas, semblent demander pour appui la terre foulée par le cheval. D'où il résulte que, si le poids du haut du corps commence à donner quelque consistance au milieu du corps, c'est par la grande extension du bas du corps qu'il reçoit son dernier degré de fermeté.

Tel un portrait le plus ressemblant devient méconnoissable au moindre changement, de même la plus légère contraction défigure la position du cavalier le mieux placé; supposant que ce soit le haut du corps qui se roidisse, les épaules remontent

nécessairement, le dos devient convexe, les bras s'élevèrent, la poitrine s'enfonce, l'estomac paroît, le ventre & la ceinture s'éclipsent; conséquemment, le rein bombe, le croupion s'enlève, & le milieu du corps, privé de son appui d'équerre, roule parallèlement sur la selle, au point d'entraîner avec lui le bas du corps dont l'enveloppe, raccourcie par l'élévation du haut du corps, devient insuffisante pour embrasser le cercle du cheval, qui s'échappe à chaque pas. Si la contraction prend sa source dans le bas du corps, les talons hauts diminuent sensiblement l'étendue des jambes, & repoussent les genoux qui, flottants pour lors sur les quartiers de la selle, ne peuvent plus s'opposer au déplacement des cuisses trop ouvertes. De-là naît, & le dérangement total des deux points d'appui parallèles, & l'instabilité du haut du corps, qui suit forcément la destruction de l'enveloppe; destruction occasionnée par le soulèvement préjudiciable du bas du corps. Ce n'est donc qu'en relâchant entièrement le haut du corps, (qu'on sait devoir être incliné d'arrière en avant) forçant la position avancée des hanches & de la ceinture, qu'il est possible d'étendre assez le bas du corps, d'avant en arrière, pour en faire sortir cette foule de tangentes propres à fixer sur la selle les trois points d'appui triangulaires qui soutiennent le milieu du corps.

Il ne faut pas imaginer que le manque de souplesse soit l'unique écueil qu'on ait à redouter. Des négligences, qui paroissent au premier abord n'exiger qu'une médiocre attention, suffisent pour altérer le fini de la position, & pour faire reparoître au moins une partie des désordres qu'on vient d'esquisser. Par exemple, lorsque la tête sort de sa vraie situation, le cavalier ne peut la porter qu'en avant, ou basse. Dans l'un & l'autre cas, le poids de la tête, hors de son aplomb, attire de toute nécessité, les épaules, & gêne évidemment l'ondulation descendante de la colonne osseuse. Qu'on tarde à réformer cette irrégularité si légère en apparence, bientôt la poitrine rétrécie s'affaïsse, le ventre, la ceinture & les hanches disparoissent, & on se trouve en butte aux accidents déjà prévus, puisque le rein forcément bombé met dans l'impossibilité physique de faire porter le croupion sur la selle.

Les mêmes inconvénients se renouvellent lorsque, depuis les épaules jusqu'aux coudes, les bras dérangés ne quadrent plus avec la position totale du haut du corps; dans cette conjoncture, leur déplacement les éloigne, on les rapproche trop des côtés; absolument collés sur les hanches, les coudes contraignent les épaules à remonter, & si on n'y prend garde, leur contraction gagne avec rapidité toutes les parties du haut du corps dont elle reproduit la pernicieuse élévation. C'est assez de réfléchir aux suites funestes que peut avoir le défaut contraire pour s'en abstenir avec le plus grand soin; car, non seulement les bras trop distants du corps resserrent la poitrine, écrasent le ventre,

reculent la ceinture, mais leur influence dangereuse s'étend jusqu'aux mains qui en reçoivent une espèce de mouvement convulsif, que l'équitation a désigné par le mot *jacade*.

Il en est de même des talons bas & en arrière, qu'il faut encore scrupuleusement garder en dehors, sous peine d'être privé des tangentes que fournissent & le plat de la jambe & le dedans de la cuisse; tangentes d'autant plus essentielles, qu'on ne peut raisonnablement espérer de tenir la circonférence que donne le corps du cheval avec le seul point du molet, par la raison que deux corps ronds peuvent bien se toucher, mais ne s'accrochent jamais.

D'après des détails aussi fidèlement gradués, on doit être intimement convaincu que la véritable assiette tire son existence du repos absolu des trois points d'appui triangulaires formés par le haut des deux cuisses & par le croupion; mais qu'elle doit sa conservation, ainsi que l'aplomb du haut du corps, à l'enveloppe des jambes égales tombantes perpendiculairement au bas des cuisses posées à plat. Aussi, quoique les défauts du haut ou du bas du corps qui occasionnent, soit l'ébranlement des deux points parallèles, soit le dérangement du point d'équerre, fassent toujours courir un danger évident, cependant la conséquence qu'elles entraînent doit plutôt se calculer sur la privation des tangentes, dont la quantité varie suivant le plus ou le moins d'extension des jambes égales du cavalier, que d'après la justesse des proportions qui constituent ce qu'on appelle l'aplomb du haut du corps.

Jusqu'ici nous avons laissé le cheval dans une inaction parfaite. Il faut actuellement essayer de l'en tirer, afin que le cavalier puisse unir la pratique à la théorie. Mais avant que d'enseigner comment on doit s'y prendre pour mettre le cheval en action, on croit essentiel de dévoiler la mécanique des ressorts qui lui servent à se mouvoir.

Mécanique des mouvements du cheval.

Les notions anatomiques mises à la tête de cette leçon, démontrent le cheval divisé par tiers, l'avant-main, le corps, l'arrière-main. L'équitation emploie le même procédé pour définir le cheval. Nonobstant la place qu'il occupe dans la classe des quadrupèdes, elle en fait deux bipèdes qui reconnoissent le corps pour leur centre commun, ou le foyer réciproque de leurs forces. C'est ce point central qu'on regarde comme le sommet du cercle sur lequel l'homme s'assied. En adoptant cette définition, il est aisé d'apercevoir deux colonnes de vertèbres, qui sortent du point de réunion en sens contraire. L'une forme l'encolure, & donne le mouvement aux épaules, ainsi qu'aux jambes de devant, tandis que l'autre, qui traverse les reins, met en action les hanches & les jambes de derrière. Au moyen de ce que chaque colonne a séparément la faculté de s'étendre en ligne di-

recte du point central à son extrémité , ou de se reposer de son extrémité sur le point central , l'ondulation inverse , qui résulte de ce double mouvement , permet au cheval d'exécuter trois sortes de combinaisons différentes qui produisent , ou le repos , ou le marcher , ou le reculer. Le repos a lieu toutes les fois que les deux colonnes , totalement déployées , mettent les quatre jambes à une distance si exacte du centre , que le cheval a plutôt l'air d'être suspendu au milieu d'elles , que de porter dessus. Pour que le marcher puisse s'effectuer , il faut que la colonne de derrière , arrivée la première au point de réunion , place absolument sous le centre les jambes qui la soutiennent , afin que la colonne de devant , forcée de s'en éloigner , emmène avec elle le bipède qu'elle dirige. Aussitôt que cette double combinaison a provoqué le jeu successif des jambes de devant , on voit celles de derrière continuer transversalement leur marche , & se remettre sous le centre , à mesure que l'ondulation de la colonne , qui les fait mouvoir , vient remplacer le vuide de la colonne de devant , qui s'en échappe. Comme le reculer est absolument l'opposé du marcher , il est évident que le cheval ne peut exécuter cette dernière évolution , qu'en repliant la colonne de devant sur le point central , d'où la colonne de derrière s'éloigne à son tour : de sorte qu'au marcher , les jambes de derrière enlèvent & poussent le centre qui chasse devant lui les jambes de devant , tandis qu'au reculer , ce sont les jambes de devant qui reviennent sur elles-mêmes pour étayer le centre que les jambes de derrière se hâtent alors d'abandonner.

Dans l'appréhension que les connoissances nouvellement acquises ne portent atteinte aux anciennes , on estime devoir en retarder l'usage , encore de quelques instans , afin de faire une récapitulation générale de la position d'un homme régulièrement assis à cheval.

Récapitulation de la position de l'homme à cheval.

Pour avoir un modèle d'après lequel on puisse se former une position sûre & agréable , il faut examiner attentivement celle du cavalier que nous avons laissé portant la tête haute , droite , un peu en arrière , & regardant sans affectation , entre les oreilles de son cheval , la piste qu'il desire lui faire suivre. Ayant les épaules effacées , basses , égales , la poitrine ouverte , les bras assurés contre le corps , les coudes médiocrement écartés des hanches , les avant-bras soutenus. Tenant dans la main droite , dont les ongles sont en dessous , & dont le dehors du poignet est bombé , non-seulement le bridon qu'il a pris par-dessus les rênes de la bride , mais encore la gâule logée la pointe en bas entre sa cuisse & l'épaule du cheval. Ayant la main gauche à la hauteur & vis-à-vis du nombril , détachée du ventre , ainsi que de la selle , à la distance de quatre doigts , les ongles tournés vers le corps , le poignet un peu creusé en dessus ,

mais absolument au bout de l'avant bras ; cette main placée de manière que les dernières jointures qui attachent les doigts soient perpendiculaires à l'arçon de la selle , & parallèles à l'encolure du cheval ; que celles qui partagent les doigts soient à l'opposé du poignet , & que les premières , d'où sortent les ongles , regardent le ventre : empoignant , avec la même main , les rênes séparées par le petit doigt , qui soutient la rêne droite , & commande à la rêne gauche , tandis que le pouce , diagonalement placé sur la seconde jointure de l'index & absolument au niveau du pli du coude , appuie directement dessus afin d'empêcher qu'elles ne glissent. Ayant en outre le ventre gonflé , le bas du rein creusé , la ceinture & les hanches portées en avant , le croupion posé sur la selle , les cuisses sur leur plat , étendues & fermées , un léger pli dans les genoux seulement assurés contre les quartiers de la selle ; les jambes tombantes sur la ligée du corps , le dedans du mollet près du cheval , sans trop le ferer , égales , de peur que sentant une pression plus forte d'un côté que de l'autre , il ne cherche à l'éviter en creusant le côté comprimé , ou ce qui n'est pas moins à craindre , qu'il ne revienne avec fureur sur la jambe qui l'incommode , soutenant la pointe des pieds , parce que les talons en dehors & en arrière descendent comme s'il avoit intention de les faire toucher à terre. Bref , tous les cercles du devant du corps très ouverts , donner au cavalier la figure d'une S , dont la totalité du haut du corps , incliné d'arrière en avant , forme la tête , dont la position avancée du milieu du corps représente le ventre , & dont le bas du corps très-étendu d'avant en arrière , dessine la queue.

DE L'OBJET DE L'ART. (DE BOHAN).

L'art de monter à cheval est celui qui nous donne & démontre la position que nous devons prendre sur un cheval , pour y être avec le plus de sûreté & d'aisance ; qui nous fournit en même temps les moyens de mener & conduire le cheval avec la plus grande facilité , & obtenir de lui par les moyens les plus simples , & en le fatiguant le moins possible , l'obéissance la plus exacte & la plus parfaite en tout ce que sa construction & ses forces peuvent lui permettre.

L'homme de cheval est donc celui qui , solide & aisé sur l'animal , a acquis la connoissance de ce qu'il peut lui demander , & la pratique des meilleurs moyens pour le soumettre à l'obéissance.

Le cheval dressé ou mis , est celui qui connoît les intentions du cavalier au moindre mouvement , & y répond aussitôt avec justesse , légèreté & force.

Ces deux dernières définitions détaillées donneront un traité complet de l'art de monter à cheval.

Pour donner à la première partie de ce traité l'ordre & la véritable succession des objets à traiter , je supposerai un homme à instruire , & je décrirai les leçons qu'il doit recevoir.

De

De la position de l'homme sur le cheval.

La position de l'homme sur le cheval doit être puisée dans la nature, afin que chaque partie de son corps soit dans une attitude aisée & qu'aucune ne fatigue. Le cavalier sera par conséquent en état d'être plus longtemps à cheval sans se lasser, point essentiel pour un homme de guerre. L'homme doit être aussi placé d'une manière solide, & la position la moins gênante pour lui doit être aussi la moins gênante pour le cheval, afin de lui laisser toutes les facultés de ses forces.

La première leçon doit se donner sur un cheval arrêté, afin qu'aucun mouvement ne s'oppose à la théorie, & que l'attention du cavalier ne soit nullement détournée. Il est très-inutile de se servir de chevaux de bois, comme cela s'est pratiqué assez généralement dans la cavalerie, parce que rarement ces chevaux sont construits à l'imitation des chevaux naturels, & le cavalier ne peut s'y placer de même; c'est d'ailleurs avoir recours à des moyens inutiles.

On placera le cavalier sur la selle de manière que le point d'appui de son corps soit réparti également sur ses deux fesses, que le milieu de la selle doit partager; on lui fera sentir le plus fort de l'appui sur les deux os formant la pointe des fesses, dits (tubérosités des os Ischium), & on le mettra assez en avant sur la selle, pour que sa ceinture soit collée au pommeau.

Son corps sera d'aplomb sur cette base, de manière que la ligne verticale dans laquelle est son centre de gravité, se trouve passer par le sommet de la tête, & tomber au milieu de ses fesses.

La position de sa tête & de son cou se trouve déterminée par le passage de cette verticale.

Le bas des reins doit être un peu plié en avant, afin de faire un arc bourant, dont nous expliquerons l'utilité par la suite; ce pli doit être dans les dernières vertèbres dites (Lombaires), & doit s'opérer sous l'épaisseur des épaules, afin de ne pas déranger la verticale qui, comme nous l'avons dit, doit tomber au milieu des fesses.

Les épaules seront plates par derrière, sans ce qu'on appelle vulgairement les *creuser*.

Les bras tomberont naturellement par leur propre poids, jusqu'à ce qu'on leur donne une occupation au bridon ou à la bride, ce que nous déterminerons.

Les fesses étant bien au milieu de la selle, les cuisses doivent se trouver égales; on les tendra & allongera également de chaque côté du cheval, en les abandonnant à leur pesanteur sans les serrer, relâchant au contraire les chairs ou muscles qui les entourent, afin qu'elles puissent s'aplatir par le poids des cuisses, & leur permettre de porter dans leur partie inférieure.

Les plis des genoux seront absolument sans force, & on abandonnera les jambes à leur propre pesanteur, afin que leur poids leur fasse pren-

Equitation, Escrime & Danse.

dre leur véritable position, qui est entre l'épaule & le ventre du cheval.

Les ligaments de la jambe avec le pied seront pareillement lâchés, afin qu'ils soient aussi tombans, presque parallèles entre eux, & la pointe se trouvera un peu plus basse que le talon. (*Le cavalier est ici sans étriers*).

Voilà en général la posture de l'homme sur le cheval; nous allons la détailler partie par partie, en faisant sur chacune les observations nécessaires, & nous prendrons pour cet effet l'ordre qui me paroît le plus convenable, qui est de placer d'abord les parties qui doivent servir de base aux autres.

DIVISION DU CORPS DE L'HOMME EN TROIS PARTIES.

De la partie immobile.

Nous divisons le corps de l'homme en trois parties, sçavoir, deux parties mobiles, & une partie immobile, cette dernière se trouve au milieu des deux autres, & leur sert de point d'appui, c'est la partie essentielle; elle prend depuis les hanches jusqu'aux genoux inclusivement; cette partie doit toujours être liée au cheval, c'est-à-dire, ne former avec lui qu'un seul & même corps, c'est ce qui la fait nommer partie immobile.

Je dis que cette partie immobile doit être parfaitement liée au cheval, puisque sans cela la machine entière, à laquelle elle sert de base, n'auroit aucune solidité, car il est essentiel pour qu'un corps soit solide, que sa base le soit; il faut donc trouver le moyen de lier cette partie au cheval; mais nous n'emploierons pas pour cela de force dans les cuisses, comme bien des gens l'enseignent, car premièrement la force dans les muscles les faisant raccourcir, si on serroit les cuisses, nécessairement elles remontreroient.

Secondement, les muscles du haut des cuisses s'arrondissant au lieu de s'aplatir, empêcheroient la partie inférieure de la cuisse & les genoux de poser sur la selle.

Troisièmement, il est impossible d'employer de la force dans les cuisses, sans qu'elle se communique aux jambes, parce que les muscles des jambes ont leurs attaches dans les cuisses; il s'ensuit aussi que, toutes les fois que le cavalier emploie de la force dans ses cuisses, il se lasse bientôt, & on sent combien il est essentiel, que le cavalier ne se fatigue point à cheval.

Il est encore bien des raisons qui démontrent la fausseté du principe de serrer les cuisses, nous les verrons par la suite.

Il ne faut pas non plus chercher à contenir les fesses dans la selle, en mettant le corps en arrière, parce que dès-lors le poids du corps fait lever les genoux, & par conséquent les jambes se portent en avant, ce que je démontrerai vicieux à l'article des jambes,

L I

Les partisans du principe dont je veux démonstrer les inconvénients, me diront que ce que j'avance est faux, qu'ils mettent le corps en arrière sans que les genoux lèvent; cela peut être, dirai-je, mais il faut, pour que vos genoux ne lèvent pas, que vous souteniez votre corps, qui tombe en arrière, par beaucoup de force dans les reins (fig. 10). Sans cela il fait l'effort d'une puissance A appliquée à un levier, dont le point d'appui D est sur les fesses.

Il est encore un moyen d'empêcher les genoux de lever lorsqu'on est renversé, c'est de les ferrer avec beaucoup de force; je n'ai qu'une seule question à faire aux partisans de tels principes; je leur demanderai s'il est possible de rester long-temps à cheval avec beaucoup de force, soit dans les reins, soit dans les genoux, sans être extraordinairement fatigué.

Je réfute également ces moyens pour en proposer un plus simple, dont je ferai voir la suffisance au chapitre de la tenue, & dans la démonstration mécanique qui le suivra.

Ce moyen consiste dans une justesse de position & un accord d'équilibre qui, sans avoir les inconvénients des autres méthodes, laisse le cavalier parfaitement à son aise.

Récapitulons d'abord la position exacte des parties qui composent la partie immobile, sçavoir, des fesses, des hanches, des cuisses & genoux.

Nous avons dit que les fesses devoient être bien au milieu de la selle, & séparées par le milieu du siège, les deux os formant le principal point d'appui; les muscles qui les garnissent étant lâchés, formeront une base d'autant plus large qu'ils s'aplatiront davantage. Les deux cuisses envelopperont & embrasseront le cheval avec égalité; elles faciliteront d'autant plus la tenue, qu'elles embrasseront davantage, & elles embrasseront d'autant plus qu'elles s'approcheront de la perpendiculaire à l'horison.

Il est impossible de fixer le degré juste d'inclinaison, ou de déterminer l'angle que doit former la ligne de la cuisse avec la verticale du corps, la tension de la cuisse dépendant de sa conformation, de son poids, & particulièrement de la liberté du fémur dans la cavité cotiloïde; il vaut donc mieux laisser les commençants les genoux un peu trop en avant, que de les obliger à employer des moyens de force & de contrainte pour jeter leurs cuisses en arrière, ce qui leur seroit nécessairement lever les fesses, & diminueroit l'appui que le corps doit prendre dessus; mais quelle que soit la facilité qu'ait ou qu'acquière l'homme, il ne doit jamais avoir la prétention d'arriver à la perpendiculaire, parce qu'il lui seroit impossible dans cette attitude d'être assis; le véritable principe à donner, est de laisser prendre à la cuisse la tension que sa propre pesanteur lui donnera, en relâchant tous les ligaments.

Les fesses posant bien sur la selle, les cuisses

étant bien lâchées posent naturellement sur leur partie latérale interne, à moins que beaucoup de roideur dans l'attache du fémur ne s'y oppose, auquel cas il faut attendre que l'exercice denoue & donne du jeu à ces parties, sans exiger des efforts de la part des commençants, en leur donnant le principe mal énoncé de *tourner vos cuisses en dedans*, car elles ne doivent être ni en dedans ni en dehors. Il résulte des efforts que l'élève fait pour les tourner, qu'il roidit les muscles, qui se gonflent & empêchent la pointe des genoux de poser, ce qui ne peut arriver que lorsque le haut des cuisses, beaucoup plus gros que le bas, s'applatira.

Les deux hanches se trouveront établies perpendiculairement, & ne peuvent varier sans faire varier la partie immobile.

Toutes ces parties, posées sur la selle de la manière la plus conforme à la nature, la plus commode & la moins fatigante pour l'homme, seront contenues dans cette position par le concours des deux parties mobiles. Il est clair que le corps, placé d'aplomb sur les fesses, agira sur elles avec tout l'effort de sa pesanteur, les chargera le plus possible, & par conséquent les rendra plus difficiles à lever, car plus elles seront chargées, plus elles s'écraseront & tiendront dans la selle.

Les jambes abandonnées à leur pesanteur feront deux poids égaux, qui tirant sur les cuisses, les feront d'autant plus poser, & les affermiront davantage sur la selle; il s'ensuit donc que plus elles seront lâchées, plus elles tireront, & plus elles tireront, plus elles coopéreront à la solidité de la partie immobile.

C'est ainsi que par le moyen des deux parties mobiles, j'affermis l'immobile.

De l'assiette.

Ne confondons point, comme l'ont fait plusieurs auteurs, l'assiette avec la partie immobile; c'est prendre la partie pour le tout. L'assiette n'est que les points de cette même partie immobile, c'est-à-dire, des fesses & des cuisses qui posent sur la selle.

On ne peut donc pas augmenter sa partie immobile, mais on peut augmenter son assiette, en multipliant le nombre des points des fesses & des cuisses qui posent sur la selle, & qui véritablement la base des deux parties mobiles. Comment, dira-t-on, les points des cuisses qui posent sur la selle, peuvent-ils servir de base aux parties immobiles, puisque le corps doit porter entièrement sur les fesses?

Mais si on fait attention que les jambes étant bien lâchées tirent sur les cuisses avec l'effort de leur pesanteur, on s'apercevra bien que ce poids des jambes tend à faire poser les cuisses sur la selle avec beaucoup plus de force, & que par conséquent les points des cuisses qui posent sur la selle, se trouvent chargés du poids des jambes; ainsi il est bien vrai de dire que les points des cuisses &

des fesses qui posent sur la selle servent de base à la machine, & forment par conséquent ce qu'on nomme *assiette*.

Plus un corps a de base, plus il a de solidité, d'où je conclus que nous pouvons dire, que plus un homme a d'assiette, plus il a de fermeté. Ceci confirme encore ce que j'ai dit dans l'article précédent sur le lâche de la partie immobile; car plus les muscles de cette partie immobile seront lâches, plus le poids de la machine les applatira, & plus il les applatira, plus il en fera passer de points sur la selle.

Du corps & de sa position.

Après avoir vu en général la position de l'homme, nous allons reprendre chacune de ses parties en particulier, c'est-à-dire, chacune des parties qui servent à composer les parties mobiles, car nous nous sommes assez étendus sur l'immobile.

J'appelle le corps, la partie de l'homme qui forme le tronc, il prend depuis la tête jusqu'aux hanches.

Nous avons vu dans l'article précédent, qu'en le plaçant verticalement, il seroit à affermir l'assiette & à la contenir dans la selle; c'est donc une raison pour l'avoir toujours d'aplomb & perpendiculaire sur les fesses; (remarquez que c'est la verticale du corps qui doit être perpendiculaire; car le corps de l'homme ne peut jamais être dans une ligne droite). D'ailleurs cette posture lui est naturelle. Tout corps, de quelque espèce qu'il soit, auquel on veut donner de la fermeté, on le met toujours d'aplomb sur sa base, car lorsqu'il en sort, il faut des forces étrangères pour le soutenir & l'empêcher de tomber du côté de son inclinaison (*fig. 11*). Si on met le corps C D perpendiculaire sur une base horizontale A B, de sorte que C D forme avec A B deux angles droits, il est clair que le corps C D sera en équilibre. Si au contraire, sur la base A B horizontale, on élève obliquement le corps O D, de sorte que O D forme avec A B deux angles inégaux, il est évident que le corps O D suivra son inclinaison, & tombera sur l'extrémité B de la base A B, à moins qu'on n'y mette un soutien P Q, que je compare à la force que le cavalier sera obligé de mettre dans ses reins, si son corps est dans la direction O D.

Comme nous avons démontré, & que nous démontrerons encore que toute force à cheval ne vaut rien, cela suffit pour révoquer tout principe qui place le corps autrement que perpendiculaire. Il est essentiel pour l'alignement d'une troupe d'avoir une position de corps égale & uniforme; ceux qui donnent le principe de mettre le haut du corps en arrière, doivent donc déterminer l'angle qu'ils veulent lui faire former avec la ligne horizontale; sans cela, il n'est point de règle sûre, car il y a cent mille obliques & il n'y a qu'une perpendiculaire.

Des prétendues aides du corps.

On peut voir, par ce que je viens de dire, que je regarde comme mauvais toute aide & mouvement de corps; je ne crois pas avoir besoin de démontrer davantage la fausseté des principes qui les ordonnent: mais je renvoie à la seconde partie, au chapitre des pas de côté, la démonstration de l'inutilité de ces prétendues aides, quand même elles ne seroient pas mauvaises.

De la Tête.

La tête doit être droite, mais sans gêne, ni affection; c'est un défaut commun à bien des gens, de trop chercher à faire mettre la tête en arrière; pour lors, le cavalier contracte une roideur dans le col dont il a peine après à déshabituer; il a un air gêné, & par conséquent mauvaise grace; on ne sauroit trop lui recommander d'avoir de l'aisance dans toutes ses parties, sans laquelle nous démontrerons qu'il ne peut exister de justesse.

Des Bras.

Les bras font partie de la machine, ils doivent par conséquent être libres & aisés; leur position différente peut concourir ou nuire à l'équilibre du corps; faisant l'effet d'un balancier, celui qui s'écartera trop du corps le fera nécessairement panacher de l'autre côté; il ne faut pas non plus les serrer, car toutes les fois qu'on a prétendu les coller au corps, on a été contre la nature; non-seulement ils doivent être libres, aisés & lâches comme dépendans d'un corps dont toutes les parties doivent l'être, afin de former un équilibre parfait, mais encore, comme ils ont des fonctions, il faut qu'ils soient à même de les exécuter avec aisance; toute action ou fonction qui est gênée ne peut produire qu'un effet sans justesse, ni précision; c'est pourquoi je veux que les bras tombent naturellement, & se placent d'eux-mêmes.

Il est des maîtres qui ont été jusqu'à faire trotter des commençans avec des gaules sous les bras, pour les accoutumer à avoir les coudes ferrés, prétendant par-là leur donner de la grace; tout ce que j'en puis dire, c'est que les auteurs de ce principe ne connoissent pas la signification du mot de grace, & ne se doutent pas, qu'en faisant serrer les coudes, ils donnent des entraves à une partie qu'ils doivent chercher à faire mouvoir.

D'autres, non moins insensés, font trotter leurs cavaliers les mains derrière le dos, parce qu'ils prétendent par-là accoutumer le commençant à avoir les épaules effacées, & à ne pas se tenir à la main; leur but est bon, il est très-essentiel que le commençant apprenne à être droit, & à ne pas se tenir à la main, mais en lui mettant les mains derrière le dos, on roidit & renverse les épaules, ce défaut est très-grand, il se contracte aisément & ne s'en va pas de même; on peut habituer le commençant à avoir les épaules plates par derrière,

en le lui recommandant souvent, & on peut aussi bien l'accoutumer à ne pas se tenir à la main, ayant les bras devant lui, que placés derrière le dos; on peut à la rigueur lui faire abandonner de temps en temps les rênes.

Enfin les bras sont faits pour manœuvrer & travailler, ils ne peuvent le faire avec justesse, s'ils ne sont entièrement libres; ils doivent travailler en entier, & prendre leur point d'appui à l'épaule, sans lui communiquer la moindre force, non plus qu'à aucune partie du corps.

Des Mains.

Les mains ont plusieurs fonctions différentes à cheval; sur le cheval neuf, & qui n'est pas mis, elles sont occupées toutes deux; mais sur le cheval embouché & dressé, la gauche est seule occupée du manieement de la bride, & la droite peut être employée à tout autre usage, tel que tenir le sabre, un pistolet, &c. Nous verrons la position de la main à la bride; ici, je les suppose tenant toutes deux un bridon; chaque main doit empoigner une rêne, les ongles en-dessous, & les pauffer sur le plat des rênes, se regardant, les poignets bas & les bras à demi-tendus; s'ils l'étoient tout-à-fait ils seroient roides, & le cheval pourroit d'un coup de tête un peu fort attirer le corps de l'homme en avant, & s'ils étoient trop pliés au coude, lorsque le cavalier auroit besoin de faire des temps d'arrêt, ses bras se trouveroient gênés dans leur action, & obligés de se tirer derrière son corps.

De l'épine du dos & des reins.

L'épine du dos est composée de plusieurs vertèbres, rangées les unes sur les autres, & artistement emboîtées, quoique douées de beaucoup de souplesse; cette colonne vertébrale règne tout le long du dos de l'homme, & sert à soutenir son corps; elle peut se mouvoir en tout sens, & principalement dans son extrémité inférieure, appelée reins, formés par les vertèbres dites lombaires. Réduisons la qualité des mouvements dont elle est susceptible, & qui sont aussi nombreux que les rayons qu'on peut tirer d'un cercle à une circonférence, réduisons-les, dis-je, à quatre principaux; savoir, en avant, en arrière, à droite & à gauche, ce qui occasionne quatre mouvements du corps; savoir, corps en avant, corps en arrière, corps penché à droite, corps penché à gauche.

L'homme à cheval ne doit connoître que ces quatre fonctions des reins; les deux dernières ne doivent être même employées que dans les mouvements circulaires, si le cheval se penche. Voici comment le cavalier peut avoir besoin des deux premières fonctions des reins.

Le cheval est susceptible de plusieurs mouvements, sauts & contre-temps, dans lesquels la position de son corps venant à changer, & ne restant plus parallèle à l'horizon, sa ligne verticale se trouve changée par rapport à son corps, le ca-

valier doit par conséquent changer la sienne, & mettre le corps, soit en avant, soit en arrière, suivant la position que prend le cheval, & toujours chercher une position, dans laquelle la ligne verticale & celle du cheval ne forment qu'une seule & même ligne droite, parce que sans cela, comme je le ferai voir, il n'y auroit point d'union entre les deux corps.

Ces mouvements du corps, soit en avant, soit en arrière, doivent être opérés par le moyen d'une grande souplesse dans les dernières vertèbres lombaires; ce pli doit toujours un peu exister, afin de tenir la ceinture en avant, & servir d'arc-boutant contre quelques mouvements irréguliers du cheval, qui tendroient à jeter le corps en avant, tel par exemple qu'un arrêt subit; mais, comme nous l'avons déjà remarqué, ce pli doit être fort léger, ne s'opérer que sous l'épaisseur des épaules, & plus il se fera bas, mieux il remplira son objet.

Des Jambes.

Les jambes forment la seconde partie mobile; nous avons vu qu'étant lâchées, & tombant naturellement, leur poids seroit à assurer la partie immobile dans la selle; je vais démontrer que la position qu'elles prennent, étant lâchées, est encore celle qui est la plus avantageuse pour leurs fonctions.

Les jambes servent d'aides, comme nous le verrons, & c'est par leur attouchement au ventre du cheval qu'elles lui font connoître la volonté du cavalier; plus elles sont près de la partie sur laquelle elles font leurs fonctions, mieux elles seront placées, puisqu'il est des cas où il faut qu'elles soient promptes à secourir le cheval, & sans à coup: étant lâchées, elles tombent directement contre le ventre du cheval, & vis-à-vis son centre de gravité. C'est donc la position qui leur est la plus avantageuse, tant pour l'affermissement de la partie immobile, que pour leurs fonctions.

Ainsi logées entre l'épaule & le ventre du cheval, elles se trouveront être dans la position la plus commode pour l'escadron.

Il doit y avoir une grande liberté dans le pli du genou, afin que les jambes prennent d'elles-mêmes la position de leur verticale, qu'elles travaillent plus moëlleusement, & qu'elles conservent toujours leurs fonctions par rapport à la partie immobile.

Des Pieds.

Les pieds doivent être parallèles entr'eux, ils se trouveront naturellement ainsi placés, si les cuisses & les jambes sont sur leur plat; mais si elles n'y sont point, il est inutile & même dangereuse de chercher à tourner les pieds, parce qu'on ne peut le faire alors qu'en estropiant la cheville; c'est pourquoi, si votre cavalier a les pieds en dehors, regardez ses cuisses & ses jambes.

Il est cependant des personnes qui ont les pieds

en dehors à cheval, quoique leurs cuisses & leurs jambes soient tournées; je ne dirai pas que c'est défaut de conformation, car cela est très-rare, quoiqu'en dise M. de Jaucourt à l'article MARCHÉ de l'encyclopédie; mais je dirai que c'est une mauvaise habitude contractée dès l'enfance; quand on apprend à marcher aux enfans, il arrive souvent qu'on leur fait tourner les pieds en dehors, sans faire attention aux genoux, de-là vient cette mauvaise habitude, si désagréable à la vue, & si pernicieuse à cheval, parce que, dès-lors, pour peu que les jambes se ferment, l'épéron porte, & un homme les pieds en dehors seroit très-incommode dans l'escadron; il faut tâcher de réformer cette habitude, en recommandant souvent au cavalier de lâcher le col du pied, afin qu'à force de temps les ligaments & les muscles reprennent leur attitude naturelle.

Si le pied est bien lâché, la pointe se trouvera un peu plus basse que le talon, (nous supposons le cavalier toujours sans étrier).

De la tenue à cheval.

Le premier objet qu'on doit avoir en vue, en menant un homme à cheval, ou en donnant des principes pour l'y mettre, c'est de lui donner une position dans laquelle il ait de la tenue & de la fermeté, car toute posture où on ne peut prouver la tenue doit être réputée mauvaise.

Je distingue deux espèces de tenue, l'une que je nomme vraie, & l'autre que je nomme fausse.

On a vu dans la position que je viens de décrire, l'équilibre du corps de l'homme; c'est cet aplomb & cet équilibre qui forme la vraie tenue, ce n'est que par la correspondance & l'union de toutes les parties du corps, que la machine entière se maintient dans cette position; donc toutes les fois que quelqu'une d'elles n'a plus de fonctions, & ne coopère plus à cet équilibre, il est bientôt perdu, & alors la vraie tenue cesse d'exister; l'équilibre perdu, la machine tomberoit au moindre mouvement, si on ne substituoit des forces de pression, & ce sont ces forces que je nomme fausse tenue. Je dis fausse, non parce que je crois qu'avec une telle tenue on ne puisse rester à cheval, mais parce que, dans cette tenue, le cavalier n'est plus maître d'agir, toutes ses parties étant en contraction, & c'est positivement l'instant où les opérations de ses bras & de ses jambes lui sont le plus nécessaires pour manœuvrer le cheval, & s'opposer aux dérèglements auxquels ils s'abandonne.

Voyons un homme dans cette dernière tenue; pour peu que le cheval en sautant enlève le devant, comme il a la charnière des reins extrêmement roide, son corps se porte en arrière, sitôt que le corps est en arrière, il se tient à la main, les cuisses se serrent & les jambes se roidissent; si le cheval rue en sautant, comme il a les reins tout d'une pièce, il met le corps en avant, les fesses deviennent en l'air, les genoux se serrent, & le corps ve-

nant en avant, il faut nécessairement que les talons se mettent dans le ventre. Toutes ces choses sont immanquables, & indispensables à un homme, qui, pour sa tenue, employe de la force, & il est aisé de comprendre le mauvais effet que doit produire la tenue de la main & les éperons dans les flancs du cheval, au moment où il faute; c'est ce qui fait que, loin de s'apaiser, le cheval, qui n'auroit fait qu'une pointe ou une ruade, se défend pendant une heure; on bat l'animal, on lui impute la faute, & on ne s'aperçoit pas de son ignorance.

Revenons à la première tenue, que je nomme vraie. N'étant qu'équilibre, les bras & les jambes conservent leur liberté, travaillent le cheval, & s'opposent à ses dérèglements; pour lors, l'animal trouvant toujours des obstacles à ses sortises, & n'ayant rien de la part du cavalier qui l'y excite, il n'est pas douteux que, sous un tel homme, il ne peut que se corriger, au lieu que sous l'autre; tout l'excitant à se débarrasser d'un fardeau qui le gêne par sa fausse attitude, il ne se sent sage que lorsque les forces lui manqueront.

Je suis bien loin de dire que la vraie tenue est aisée à avoir, & qu'il n'y a qu'à se lâcher pour être ferme, ce n'est point ce que j'entends; il faut de l'usage en toute chose, & l'art de monter à cheval a toujours été reconnu pour en demander beaucoup. Il faut, pour avoir la vraie tenue, qu'un homme soit parfaitement placé, que toute crainte soit bannie. C'est pourquoi on ne sauroit avoir trop d'attention dans les écoles, à mener les commençants peu-à-peu; car si vous donnez à votre cavalier, les premiers jours, un cheval qui faute, vous l'obligerez malgré lui à avoir recours à la fausse tenue, & il est même certain que s'il vouloit se lâcher il tomberoit. Il faut attendre qu'il soit bien placé, avant de lui demander de la tenue.

Personne ne peut se flatter de la perfection, c'est pourquoi il peut très-bien arriver qu'un excellent homme de cheval soit dérangé par un fait inattendu; une fois l'équilibre de la machine perdue, il faut nécessairement qu'il emploie de la force, mais alors je lui recommande de n'en employer que dans les parties où elle est nécessaire, & que la quantité suffisante pour se tenir, se relâche aussitôt que la bourrasque est finie, & qu'il se sent d'aplomb.

Le degré de tenue est plus ou moins grand; celui qui en a le plus est celui qui peut se passer le plus long-temps de la fausse; au reste, cette tenue de force est bien fautive, puisque tous les gens qui tombent de cheval s'en servent.

Quand on est une fois en état de monter des chevaux qui sautent, il faut en monter beaucoup, cela donne de la tenue, de la hardiesse & de l'aisance.

De la Justesse & de l'Aisance.

On nomme justesse ce parfait équilibre qui fait que l'homme se lie à son cheval par les poids &

contre-poids de toutes ces parties, sans avoir recours à des forces étrangères qui le fatigueroient trop, & dont il lui seroit impossible de faire usage, un certain temps.

C'est dans cette justesse seule que peut se trouver l'aïssance, c'est-à-dire, cette liberté dans chaque partie du corps, qui permet au cavalier d'en faire l'usage qu'il desire. Il y a un principe bien vrai & connu de tous les savants maîtres d'exercice de corps, c'est que la plus grande justesse produit la plus grande aïssance; & réciproquement, la plus grande aïssance produit la plus grande justesse.

De la Grace.

Ces deux articles se suivent, par le grand rapport qu'ils ont ensemble; on nomme *grace*, une certaine aïssance qui, se trouvant dans toutes les parties du corps, fait qu'elles agissent avec un concert qui flatte l'œil; je ne crois pas qu'on puisse définir sous un autre point de vue ce qu'on nomme *grace*.

Tout le monde ne peut y prétendre; on voit tous les jours des gens biens faits, & auxquels on ne sauroit trouver des défauts, qui cependant ne flattent pas l'œil autant que d'autres; cette qualité est naturelle à de certaines personnes, & je dis qu'on ne peut que l'aider par l'art.

Cet art consiste à donner de l'aïssance à toutes les parties qui composent la machine, car toute posture gênée est désagréable à la vue.

M. d'Auvergne, lieutenant-colonel de cavalerie, commandant l'équitation de l'école royale militaire, s'est rendu célèbre par la solidité de ses principes, & par l'intelligence supérieure avec laquelle il les enseigne & les met en exécution. Voici la démonstration qu'il donne de la meilleure position de l'homme sur le cheval.

Le centre de gravité de l'homme est dans une verticale, qui prend du sommet de la tête & se termine à l'os *pubis*.

Le centre de gravité du cheval est dans une ligne verticale, qui prend au milieu du dos de l'animal & se termine à la pointe du sternum.

Il faut que l'homme soit placé à cheval de manière que la ligne verticale, dans laquelle se rencontre son centre de gravité, se trouve directement opposée à la ligne verticale du cheval, dans laquelle se rencontre aussi son centre de gravité, & qu'elles ne forment plus qu'une seule & même ligne droite; les deux corps seront par conséquent en équilibre.

Dans tous les mouvements de l'animal, sa ligne verticale changeant, celle de l'homme doit changer aussi, & ne former qu'une seule & même ligne droite; si elles formoient un angle, les deux corps se choqueroient à chaque instant, & par conséquent perdrieroient de leur force & de leur vitesse. (*axiome*).

Ce que nous venons de dire est pour la position du corps seulement; si ce corps n'avoit rien qui le

contient en équilibre, il tomberoit au moindre mouvement de l'animal; les cuisses & les jambes, qui embrassent le cheval, lui servent de contre-poids, & ces parties unies avec le corps du cheval forment l'équilibre de toute la machine.

Les jambes & les cuisses ne peuvent former l'équilibre avec le corps, qu'au moyen de leur poids, ces parties doivent donc être absolument sans force ni roideur, pour en obtenir toute la pesanteur.

Planche 4 (*fig. 4*), nous considérons le corps comme une puissance *P*, qui tire verticalement & avec l'effort de la pesanteur du corps.

Nous considérons les cuisses comme une autre puissance *Q*, qui tire suivant une verticale prise du centre de gravité de la cuisse, & qui fait l'effort de la pesanteur de la cuisse,

Nous considérons de même les jambes comme une puissance *R*, qui tire verticalement & avec l'effort de leur pesanteur.

Ces trois puissances sont parallèles, étant toutes verticales; il sera aisé de leur trouver une résultante.

On en trouvera d'abord une de la puissance du corps avec celle de la cuisse, ensuite une autre composée de cette résultante avec la puissance de la jambe; cette dernière résultante attirera tout le corps de l'homme en avant, ce qui doit être pour l'empêcher de tomber en arrière, quand le cheval se porte en avant.

La masse de la machine animale étant portée en avant, & soutenue par le moyen de ces quatre colonnes, le corps de l'homme tomberoit en arrière; s'il n'étoit attiré en avant par le contre-poids des cuisses & des jambes; mais ce contre-poids, ou les puissances des cuisses & des jambes, dont nous venons de parler, sont portées en avant avec la masse de l'animal.

La résultante qui attire le corps de l'homme en avant, l'y attirera dans le moment où l'animal se porte en avant, & empêchera le corps de tomber en arrière; donc c'est la pesanteur des cuisses & des jambes qui contient le corps, & l'empêche de faire des mouvements irréguliers qui contrarieroient l'animal.

La ligne verticale du corps de l'homme le partageant en deux parties égales, il suit de-là que la cuisse & la jambe droite sont équilibre avec la partie droite du corps, & que la cuisse & la jambe gauche sont équilibre avec la partie gauche; c'est pourquoi il est essentiel pour conserver ces équilibres, d'embrasser également son cheval avec les deux cuisses. Si on ne l'embrasse pas également, il n'y a plus d'équilibre, cela se sent aisément, parce que plus de pesanteur dans l'un des deux poids attire l'autre & fait pencher la machine.

Par ce que nous venons de dire, on voit que l'homme est divisé en trois parties, en corps, cuisses & jambes. Le corps & les jambes sont deux parties qui doivent être mobiles, les cuisses doi-

vent être immobiles, & ne former qu'un seul & même corps avec le cheval.

Le corps de l'homme doit être mobile, pour que sa ligne verticale puisse toujours se démontrer en ligne droite avec celle de l'animal, & changer ainsi que la sienne à chaque mouvement qu'il fait.

La partie mobile des jambes est faite pour porter le cheval en avant, & lui faire exécuter tous les mouvements dont il est susceptible.

Dans leurs opérations, il faut qu'elles gardent leur pesanteur, pour conserver leur fonction d'équilibre; ainsi elles doivent se fermer sans rigidité: si on en employoit, le corps se porteroit nécessairement en arrière quand on fermeroit les jambes.

Les bras, qui ont l'effet des deux extrémités d'un balancier, doivent tomber également, pour ne pas déranger l'équilibre du corps. Si dans leurs différents mouvements, on est obligé d'en éloigner un plus que l'autre, ou d'employer plus de force dans l'un que dans l'autre, il faut que le corps n'ait point de part à leurs mouvements: sans quoi l'équilibre se perdrait.

Si toutes les parties du corps sont dans la position indiquée, la machine entière restera en équilibre, dans l'état de repos & dans l'état de mouvement du cheval.

POTENCE. Règle de six pieds de haut, divisée & marquée par pieds & pouces. Une autre règle qui fait l'équerre avec celle-là, & qui y tient de manière qu'elle coule tout du long, détermine la mesure de la hauteur des chevaux. On pose la règle de six pieds droite le long de l'épaule, posant à terre près le sabot; on fait descendre ensuite l'autre règle jusqu'à ce qu'elle pose sur le garrot, puis regardant à l'endroit où ces deux règles se joignent, & comptant les pieds & pouces de la grande règle jusqu'à cet endroit, on connoît précisément la hauteur du cheval.

POTENCE est aussi un bâtis de charpente en forme de potence, au bout de laquelle on laisse pendre la bague quand on veut courre la bague. Brider la potence, c'est toucher en courant la bague avec la lance, le bras de la potence auquel pend la bague.

POUDRE ou *poussière*. Battre la poudre ou la poussière, c'est lorsque le cheval ne fait pas à chaque temps ou à chaque mouvement, assez de chemin avec ses jambes de devant; c'est lorsqu'il pose ses pieds de devant tout près de l'endroit d'où il les a levés. Un cheval bat la poudre au terre-à-terre, lorsqu'il n'embrasse pas assez de terrain avec les épaules, & qu'il fait tous ses temps trop courts, comme s'il les faisoit en une place. Il bat la poudre aux courbettes, lorsqu'il les hâte trop & qu'il les fait trop basses. Il bat la poudre au pas, lorsqu'il va un pas court & qu'il avance peu, soit qu'il aille au pas par le droit ou sur un rond, ou qu'il passege. Battre la poudre ou la poussière, est le con-

traire d'embrasser beaucoup de terrain. On dit aussi cheval qui trépigne, qui bat la poudre avec les pieds de devant, en maniant sans embrasser la volte.

PRÉSENTER la gaule est un honneur qu'on rend aux personnes de considération, lorsqu'ils entrent dans une écurie pour y voir les chevaux. L'écuyer ou un des principaux officiers lui présentent une gaule.

PROMENER un cheval sur ou par le droit, pour dire le faire marcher sur une ligne droite, le promener au pas, au trot, sur les voltes entre deux talons, la tête & les hanches dedans, pour dire le faire marcher de côté entre deux lignes ou pistes. On dit aussi se promener, prendre l'air à cheval, en carrosse. Voyez **PASSÉGER**, **VOLTES**, **TALON**.

Q.

QUARRÉ. Volte quarrée & large, de manière que le cavalier fasse marcher son cheval de côté sur une des lignes du quarré. Quelquefois les écuyers imaginent ce quarré parfait, d'autres fois ils font un quarré long, & c'est sur les angles de ces quarrés qu'ils instruisent le cheval à tourner, en faisant en sorte que les pieds de devant fassent un quart de rond pour gagner l'autre face du quarré sans que les pieds de derrière sortent de leur place, & qu'ils fassent un angle presque droit. On dit travailler en quarré, quand au lieu de conduire le cheval en rond & sur une piste circulaire autour du pilier, on le mène par les quatre lignes droites & égales qui forment le quarré, tournant la main à chacun des angles, qu'on suppose qu'elles forment à une égale distance du centre, ou du pilier qui le représente.

QUART-EN-QUART. Travailler de quart-en-quart, c'est conduire un cheval trois fois de suite sur chaque ligne du quarré qu'on se figure autour du pilier, le changer ensuite de main, le faire partir, le conduire trois fois sur la seconde ligne, & en faire autant sur les autres angles & lignes.

QUART de volte ou de rond. Pour apprendre au cheval à tourner & à plier sur les voltes, on partage la volte en quatre; on arrête le cheval droit & juste sur quatre parties. Lorsqu'il est instruit dans cet usage, il faut chaque fois que le cavalier l'arrêtera, qu'il le lève en une place, quatre courbettes seulement sans tourner; puis continuer, tournant de pas, arrêtant & levant quatre courbettes en une place, jusqu'à ce qu'il sache parfaitement bien cette leçon. Lorsque le cheval est arrivé à ce point, au lieu de faire les quatre courbettes en une place, il faut que le cavalier tourne doucement la main, & s'il aide bien à propos, il obligera le cheval à tourner & à faire le quart de volte, sans discontinuer les courbettes. Voyez **QUARRÉ**.

QUATRE - COINS. Travailler sur les quatre coins ou faire les quatre-coins, c'est diviser la volte

en quatre quarts, & faire faire au cheval un rond ou deux, au trot ou au galop, sur les quatre quarts, ou sur les quatre angles du carré qu'on se figure autour du pilier, au lieu de la volte circulaire.

QUINTAINE. Poreau simple, ou représentant un homme armé d'un bouclier, auquel on jette des dards ou sur lequel on va rompre des lances à cheval; on appelle aussi cette figure *faquin*. Courre la quintaine ou le faquin, c'est un exercice d'académie.

QUINTE. Espèce de fantasia qui tient du cheval rétif; car le cheval pendant quelques instans se défend & ne veut pas avancer. Les mules sont sujettes à ce défaut.

QUINTEUX. Cheval qui a des quintes.

QUITTER les étriers, c'est ôter ses pieds de dedans de gré ou de force. Lorsqu'un cheval emporte son homme, il doit quitter les étriers, ou pour se jeter à terre, ou afin que si le cheval tombe, il n'ait pas les pieds engagés dans les étriers, ce qui est très-dangereux. Le peu de fermeté du cavalier lui fait souvent quitter les étriers quand son cheval trotte ou galope.

R.

RABAISSE se dit en ce sens dans le manège: si le cheval n'a pas assez de force pour continuer à faire des courbettes, il se rabaissera aisément de lui-même.

RABATTRE se dit d'un cheval qui manie à courbettes; & on dit qu'il les rabat bien, lorsqu'il porte à terre les deux jambes de derrière à-la-fois, lorsque ces deux jambes touchent terre ensemble, & que le cheval fuit tous les temps avec la même justesse. Un cheval qui harpe des deux jarrets, & qui a les jambes basses en maniant, rabat bien ses courbettes, les rabat avec beaucoup de grace. On dit aussi qu'un cavalier dompte & rabat l'impétuosité d'un cheval fougueux.

RACCOLT, un pas raccolt. Vieille expression dont quelques écuyers se sont servis pour dire un pas d'école, un pas raccourci. Ce terme est formé du mot Italien *raccolto*, & a le même sens.

RACCOURCIR un cheval, c'est ralentir son allure en le tenant dans la main.

RAGOT se dit des chevaux qui ont les jambes courtes, la taille renforcée & large du côté de la croupe. Il diffère du gousfaut, en ce que le gousfaut a l'encolure plus épaisse, & qu'il a plus d'épaules.

RAMASSÉ. Un cheval ramassé, c'est la même chose que ragot. Voyez RAGOT; excepté qu'il se dit des chevaux de toute sorte de taille.

RAMENER, c'est faire baisser le nez à un cheval qui porte au vent, qui lève le nez aussi haut que les oreilles, qui ne porte pas en beau lieu. On met des branches hardies, ou la martingale aux chevaux pour les ramener,

RAMINGUE. C'est un cheval rétif qui résiste aux éperons & s'y attache, qui rue, qui recule, qui saute plusieurs fois de suite en l'air pour jeter en bas le cavalier; en quoi il diffère du charouilleux qui, après y avoir résisté quelque temps, obéit ensuite, & va beaucoup mieux par la peur d'un jarret vigoureux, lorsqu'il sent le cavalier étendre la jambe, qu'il ne va par le coup même. Les ramingues sont dangereux, en ce qu'ils sont très-sujets à doubler des reins & à faire des pont-levis.

RAMPIN est un cheval bouleté des boulets de derrière, & qui ne marche par conséquent que sur la pince; c'est ordinairement un défaut que le cheval a apporté en naissant.

RASSEMBLER, c'est tenir le cheval dans la main & dans les jarrets, de façon que ses mouvements soient plus vifs & moins allongés; effectivement, le cheval alors paroît plus court qu'auparavant. Se rassembler est l'action du cheval dans cette occasion. Rassembler ses quatre jambes ensemble, mouvement que fait un cheval pour sauter un fossé, une haie, &c.

CE QUE C'EST QU'UN CHEVAL RASSEMBLÉ.
(THIROUX).

J'ai dit plus haut que l'homme & le cheval ne pouvoient jouir du mouvement avec sûreté; qu'au moyen du scrupuleux entretien de leurs perpendiculaires. Je dois ajouter actuellement que tout être agissant ne parvient au mouvement, qu'autant qu'une sage préparation le met en force. Telles sont les loix de la nature. Les bipèdes s'y soumettent en rapprochant assez leurs bases pour qu'une seule, chargée de toute la masse, éraie le centre, pendant que l'autre s'en éloigne, afin de le recevoir. Le quadrupède use de la même précaution; mais obligé de soigner à-la-fois les quatre jambes qui le soutiennent, on le voit doubler cette opération qui caractérise le rassembler.

On juge donc le cheval rassemblé, lorsque les deux colonnes vertébrales, également reployées sur le centre, amènent les quatre jambes absolument sous le corps, en sorte que le point de réunion, autant resserré qu'il peut l'être, s'élève de lui-même comme pour contenir l'abondance des forces qui y resluent de toutes parts. Pour apprécier toute l'utilité qu'on retire de cette dernière combinaison, lorsque de l'état du repos on veut faire passer le cheval à celui du mouvement, il suffit de comparer la disposition apparente du cheval qui, dans une inaction parfaite, attend patiemment que le cavalier soit monté & placé, avec celle qui dérive du rassembler. Alors on ne doit avoir d'autre desir que de connoître la méthode qui montre à rassembler un cheval.

Comment on rassemble un cheval.

Aussitôt qu'on a quelques idées de la structure du cheval, il est aisé de prévoir comment on réussit

réussit à le rassembler, sur-tout en observant que, d'un côté, les rênes de la bride, & de l'autre, la puissance des jambes égales maîtrisent l'ondulation de chaque colonne soumise dès-lors à la discrétion du cavalier. Cette remarque faite, si on se retrace la position du cheval au moment où l'homme achève de prendre la sienne, on le trouve dans la double impuissance de faire un pas en avant ou en arrière. La première cause d'inaction vient du déploiement absolu des deux colonnes vertébrales. En second lieu, les rênes, sans être dures, sont cependant assez fermes pour s'opposer au moindre effort de la colonne de devant, tandis qu'avec la pression des jambes égales on a la faculté de former une barrière impenétrable à la colonne de derrière. Or, partant de ce point, on voit qu'une légère augmentation, & dans la valeur pulsative des jambes égales, & dans la retenue de la main, suffit pour obliger le cheval à reployer, en même temps, ses deux colonnes sur le centre, & conséquemment pour l'exciter, non-seulement à reculer les jambes de devant, mais à lui faire avancer celles de derrière. Ainsi, pour rassembler un cheval, il faut que la main rapprochée du corps ajoute à la tension égale des rênes, & que la pression des jambes du cavalier amène & soutienne l'arrière-main du cheval au centre. Dès cet instant, le choc qu'éprouve mutuellement chaque colonne, rebroussée vers le point central, produit l'effet d'un ressort tendu qui n'attend qu'un très-petit moyen pour opérer sa plus grande force.

N'est-ce pas ici le moment favorable pour faire appercevoir aux élèves le double secours qu'ils font en droit d'attendre de la pression motivée de leurs jambes ? On a vu précédemment le cavalier les employer, au moyen de l'enveloppe, à la conservation de l'assiette, lorsque, tombant sur la ligne du corps, il leur fait embrasser exactement la capacité du cheval, positivement à l'endroit où les fangles assurent la selle. Il n'est pas douteux que, dans cet état, les jambes les plus étroitement collées, ne peuvent ni donner, ni doubler l'action du cheval. Premièrement, les jambes agissent sur une partie osseuse, accoutumée de longue-main à souffrir la ligature des fangles, conséquemment peu susceptible d'être mue par la pression qui résulte de l'enveloppe des jambes égales. Secondement, les jambes enveloppantes, comprimant le centre même du cheval, leur action, dès-lors ambiguë, ne doit pas avoir plus d'effet pour le chasser en avant, que pour le porter en arrière. Mais aussitôt qu'il s'agit d'exciter, par pression, l'ondulation de la colonne de derrière, que ce soit à dessein de rassembler le cheval, ou bien avec l'intention de le porter en avant, on n'a d'autre moyen que d'augmenter par degrés le pli des genoux, jusqu'à ce que les jambes égales, reculées derrière les fangles, aillent chercher l'arrière-main, dont la colonne vertébrale arrive au centre à mesure que les jambes du cavalier viennent, en glissant le long du ventre du cheval.

Equitation, Escrime & Danse.

reprendre sur la ligne du corps la place ordinaire & favorable à leur enveloppe. Je m'arrête encore, afin d'observer qu'il faut assez soigner les diverses pressions que peuvent produire la main ou les jambes égales, pour être assuré que leurs puissances ne parviennent au cheval qu'autant qu'on veut lui donner ou lui ôter de l'action. Dans le premier cas, les jambes égales doivent agir sur l'arrière-main du cheval, de manière à lui faire sentir distinctement dans leur pression un commencement qui l'invite à se porter en avant, un milieu qui le détermine, & une fin qui l'y force ; comme dans la seconde circonstance, la retenue de la main suit ponctuellement la résistance ou l'obéissance du cheval, en passant de la main légère à la main douce, & de la main douce à la main ferme ; qualités de la main qui consistent à ne lui donner que le degré de fermeté nécessaire pour qu'elle prime toujours le point de résistance de l'appui du cheval. Cette double précaution évite au cheval la surprise de l'â-coup qu'il reçoit inmanquablement des jambes subitement approchées, ou empêche qu'il ne soit douloureusement affecté de la façade émanée d'une main brusquement retenue.

RECHERCHER un cheval, c'est lui donner toute la gentillesse & les agréments dont il est capable.

REINS. Les reins du cheval commencent vers le milieu du dos jusqu'à la croupe. Les reins bien faits sont ceux qui s'élèvent un peu en dos d'âne ; quand ils s'élèvent trop, on dit que le cheval est bossu. Autre bonne qualité du cheval, c'est d'avoir les reins larges ; ce qu'on appelle le rein double ; les reins courts, marquent la force. Les mauvaises qualités des reins sont d'être longs & d'être bas, ce qui s'appelle un cheval enfelk. On entend en disant qu'un cheval a du rein, que la force de ses reins se fait sentir au trot & au galop, aux reins du cavalier.

RELAIS, RELAYER. Les chevaux de relais sont ceux qu'un grand seigneur qui voyage envoie devant, ou qu'il ordonne de tenir prêts, pour pouvoir en changer quand il veut faire plus de diligence. Relais se dit aussi du lieu où on envoie, ou bien où on tient prêts à partir des chevaux frais, destinés à soulager ceux qui sont fatigués.

RELAYER, c'est monter ou faire atteler à sa voiture des chevaux frais, qu'on appelle chevaux de relais.

RELEVER. C'est obliger le cheval à porter en beau lieu & lui faire bien placer sa tête, lorsqu'il porte bas ou qu'il s'arme pour avoir l'encolure trop molle. Il y a de certains mords propres à relever un cheval. On appelle aussi les airs relevés, les mouvements d'un cheval qui s'élève plus haut que la terre-à-terre, quand il manie à courbettes, à balotades, à croupades & à cabrioles. On dit aussi un pas relevé, des passades relevées.

REMIS. Un cheval bien remis, terme de manège, qui veut dire que l'écuyer a appris l'exercice.

M m

du manège à un cheval à qui on l'avoit laissé oublier ou par négligence, ou pour avoir été mené par des cavaliers ignorans.

RENDRE la main, c'est faire en sorte que les rênes pour le cavalier & les guides pour le cocher deviennent moins tendues, afin de soulager la bouche des chevaux. Il y a deux façons de rendre la main pour le cavalier, & il n'y en a qu'une pour le cocher. La première, qui est la même pour le cocher, est d'avancer sa main qui tient les rênes ou les guides. La seconde, qui ne peut regarder que le cavalier, est de prendre le bout des rênes de la main droite, puis la main gauche les quitte pour un moment. Rendre toute la bride, c'est prendre le bout des rênes, comme je viens de dire, & après les avoir quittées de la main gauche, avancer la main droite jusques sur le cou du cheval. Tout cela fait à propos, donne une grande aisance à la bouche du cheval; & par conséquent le cavalier s'en trouve aussi plus à son aise.

RÊNES. Deux longes de cuir qui sont attachées d'un côté à la branche de la bride, & qui sont de l'autre dans la main du cavalier, font agir l'embouchure, & tiennent la tête du cheval assujettie. Ajuster les rênes, prendre, tenir les rênes en main. Un cavalier doit tenir les rênes égales, en sorte que le ponce soit appuyé sur toutes les deux, & que le petit doigt les tienne séparées. Newcastle donne le nom de rênes aux deux longes du caveçon qu'il faisoit attacher aux sangles ou au pommeau de la selle, & que le cavalier tiroit avec la main pour plier & assouplir le cou du cheval. Fausse rêne est une longe de cuir qu'on passe quelquefois dans l'arc du banquet, pour faire donner un cheval dans la main, ou pour lui faire plier l'encolure. Newcastle en condamne l'usage, & prétend qu'une fausse rêne n'est plus que comme un bridon qui n'a point de gourmette.

DE LA MAIN DE LA BRIDE, ET DE SES EFFETS. (LA GUÉRINIÈRE).

Les mouvements de la main de la bride, servent à avertir le cheval de la volonté du cavalier; & l'action que produit la bride dans la bouche du cheval, est l'effet des différens mouvements de la main. Comme nous avons donné dans la première partie de cet ouvrage, l'explication des parties qui composent la bride, & la manière de l'ordonner, suivant la différence des bouches, nous n'en parlerons point ici.

M. de la Broue, & après lui M. de Newcastle, disent que pour avoir la main bonne, il faut qu'elle soit légère, douce & ferme. Cette perfection ne vient pas seulement de l'action de la main, mais encore de l'assiette du cavalier; lorsque le corps est ébranlé, ou en désordre, la main sort de la situation où elle doit être, & le cavalier n'est plus occupé qu'à se tenir: il faut encore que les jambes s'accordent avec la main, autrement l'effet de la main ne seroit jamais juste, cela s'appelle en ter-

mes de l'art, accorder la main & les talons, ce qui est la perfection de toutes les aides.

La main doit toujours commencer le premier effet, & les jambes doivent accompagner ce mouvement; car c'est un principe général, que dans toutes les allures, tant naturelles qu'artificielles, la tête & les épaules du cheval doivent marcher les premières; & comme le cheval a quatre principales allures, qui sont, aller en avant, aller en arrière, aller à droite & aller à gauche; la main de la bride doit aussi produire quatre effets, qui sont, rendre la main, soutenir la main, tourner la main à droite; & tourner la main à gauche.

Le premier effet, qui est de rendre la main, pour aller en avant, est un mouvement qui se fait en baissant la main, & en la tournant un peu les ongles en dessous: la seconde action, qui est de soutenir la main, se fait en approchant la main de l'estomac, & en la levant les ongles un peu en haut. Cette dernière aide est pour arrêter un cheval, ou marquer un demi-arrêt, ou bien pour le reculer: il ne faut pas dans cette action, peser trop sur les étriers, & il faut en marquant le temps de la main, mettre les épaules un peu en arrière, afin que le cheval arrête ou recule sur les hanches. Le troisième effet de la main, est de tourner à droite, en portant la main de ce côté, ayant les ongles un peu en haut, afin que la rêne de dehors, qui est la rêne gauche, laquelle doit faire action, puisse agir plus promptement. Le quatrième effet, est de tourner à gauche, en y portant la main, tournant un peu les ongles en dessous, afin de faire agir la rêne de dehors, qui est la rêne droite à cette main.

Suivant ce que nous venons de dire, il est aisé de remarquer qu'un cheval obéissant à la main, est celui qui la suit dans tous ses mouvements, & que sur l'effet de la main, est fondé celui des rênes, qui font agir l'embouchure.

Il y a trois manières de tenir les rênes; séparées dans les deux mains; égales dans la main gauche; ou l'une plus courte que l'autre, suivant la main où on travaille un cheval.

On appelle rênes séparées, lorsqu'on tient la rêne droite dans la main droite, & la rêne gauche dans la main gauche.

On se sert des rênes séparées pour les chevaux, qui ne sont point encore accoutumés à obéir à la main de la bride; on s'en sert aussi pour les chevaux qui se défendent, & qui refusent de tourner à une main.

Pour bien se servir des rênes séparées, il faut baisser la main gauche, lorsqu'on tire la rêne droite, pour tourner à droite; & de même en tirant la rêne gauche, pour faire tourner un cheval à gauche, il faut baisser la rêne droite: autrement le cheval ne sauroit à quelle rêne obéir: si on ne baissoit pas celle qui est opposée à la main où on le veut tourner.

Les rênes égales dans la main gauche, servent à mener un cheval obéissant à la main de la bride, tant pour les chevaux de campagne, que pour ceux de chasse & de guerre; mais lorsqu'on travaille un cheval dans un manège, pour le dresser & lui donner leçon, il faut que la rêne de dedans soit un peu raccourcie dans la main de la bride, afin de lui placer la tête du côté où il va: car un cheval qui n'est point plié, n'a point de grace dans un manège; mais la rêne de dedans ne doit point être trop raccourcie; cela donneroit un faux appui, & il faut toujours sentir dans la main de la bride, l'effet des deux rênes. Le plus difficile est de plier un cheval à droite, non-seulement parce que la plupart des chevaux sont naturellement plus roides à cette main qu'à gauche, mais cette difficulté vient encore de la situation des rênes dans la main gauche: comme elles doivent être séparées par le petit doigt, il se trouve que la rêne gauche, qui est par-dessous le petit doigt, agit plus que la rêne droite, qui est par-dessus; en sorte que lorsqu'on travaille un cheval à droite, il ne suffit pas d'accourcir la rêne droite pour le plier, on est souvent obligé de se servir de la rêne droite, en la tirant avec le petit doigt de la main droite, qui fait la fonction du petit doigt de la main gauche, lorsqu'on travaille à gauche. Il y a très-peu de personnes qui sachent bien se servir de la rêne droite: la plupart baissent la main gauche en la tirant, & alors ils ne tirent que le bout du nez du cheval, parce que la rêne de dehors n'en soutient pas l'action: il faut donc lorsqu'on tire la rêne droite pour plier un cheval à droite, que le sentiment de la rêne de dehors reste dans la main gauche, afin que le pli vienne du garot & non du bout du nez, qui est une vilaine action.

Il n'en est pas de même pour la main gauche. La situation de la rêne de dedans, qui est au-dessous du petit doigt, donne beaucoup de facilité à plier un cheval à cette main, joint à ce que presque tous les chevaux y ont plus de disposition. Il faut remarquer que lorsqu'un cheval est bien dressé, il ne faut raccourcir que très-peu la rêne de dedans, ni se servir que rarement de la main droite pour le plier à droite; parce qu'il doit alors se plier par l'accord de la main & des jambes; mais avant qu'il soit parvenu à ce degré de perfection, il faut nécessairement se servir des rênes de la manière que nous venons de l'expliquer.

La hauteur de la main règle ordinairement celle de la tête du cheval; c'est pourquoi il faut la tenir plus haute que dans la situation ordinaire pour les chevaux qui portent bas, afin de les relever; & elle doit être plus basse & plus près de l'estomac, pour ceux qui portent le nez au vent, afin de les ramener & de leur faire baisser la tête.

Lorsqu'on porte la main en avant, cette action lâche la gourmette & diminue par conséquent l'effet du mors. On se sert de cette aide pour chasser en avant un cheval qui se retient: lorsqu'a

contraire, on retient la main près de l'estomac, alors la gourmette fait plus d'effet, & le mors appuie plus ferme sur les barres, ce qui est bon pour les chevaux qui tirent à la main.

Nous avons dit ci-dessus, que la main bonne renfermoit trois qualités, qui sont d'être légère, douce & ferme.

La main légère, est celle qui ne sent point l'appui du mors sur les barres.

La main douce, est celle qui sent un peu l'effet du mors sans donner trop d'appui.

Et la main ferme, est celle qui tient le cheval dans un appui à pleine main.

C'est un grand art que de savoir accorder ces trois différents mouvements de la main, suivant la nature de la bouche de chaque cheval, sans contraindre trop & sans abandonner à coup le véritable appui de la bouche, c'est-à-dire, qu'après avoir rendu la main, ce qui est l'action de la main légère, il faut la retenir doucement, pour chercher & sentir peu à peu dans la main l'appui du mors, c'est ce qu'on appelle avoir la main douce; on résiste ensuite de plus en plus en tenant le cheval dans un appui plus fort, ce qui provient de la main ferme; & alors on adoucit & on diminue dans la main le sentiment du mors, avant de passer à la main légère; car il faut que la main douce, précède & suive toujours l'effet de la main ferme, & on ne doit jamais rendre la main à coup ni la tenir ferme d'un seul temps, on offenseroit la bouche du cheval, & on lui feroit donner des coups de tête.

Il y a deux manières de rendre la main. La première, qui est la plus ordinaire & la plus en usage, est de baisser la main de la bride, comme nous l'avons dit; la deuxième manière est de prendre les rênes avec la main droite au-dessus de la main gauche, & en lâchant un peu les rênes dans la main gauche, on fait passer le sentiment du mors dans la main droite, & enfin en quittant tout-à-fait les rênes qui étoient dans la main gauche, on baisse la main droite sur le cou du cheval, & alors le cheval se trouve tout-à-fait libre, sans bride. Cette dernière façon de rendre la main s'appelle *descente de main*; on la fait aussi en prenant le bout des rênes avec la main droite, la main à la hauteur de la tête du cavalier, & le bras droit en avant & libre; mais il faut être bien sûr de la bouche d'un cheval & de son obéissance, pour entreprendre de le mener de cette dernière façon. Il faut bien se donner de garde de rendre la main, ni de faire la descente de main, lorsque le cheval est sur les épaules; le vrai temps de faire ce mouvement à propos, c'est après avoir marqué un demi arrêt, & lorsqu'on sent que le cheval plie les hanches, de lui rendre subtilement la bride, ou bien on fait la descente de main. Ce temps, qu'il faut prendre bien juste; & qu'il est difficile de saisir à propos, est une aide des plus subtiles & des plus utiles de la cavalerie,

parce que le cheval pliant les hanches dans le temps qu'on abandonne l'appui, il faut nécessairement qu'il demeure léger à la main, n'ayant point de quoi appuyer sa tête.

Il y a encore une autre manière de se servir des rênes, mais elle est peu usitée ; c'est d'attacher chaque rêne à l'arc du banquet, & alors la gourmette ne fait aucun effet. Cette façon de se servir des rênes s'appelle *travailler avec de fausses rênes* ; on s'en sert encore quelquefois pour accoutumer les jeunes chevaux à l'appui du mors lorsqu'on commence à leur mettre une bride.

M. le duc de Newcastle fait une dissertation sur les rênes de la bride, où il paroît quelque vraisemblance dans la spéculation ; mais qui, selon moi, se détruit dans l'exécution. « Il dit que de quelque côté que les rênes soient tirées, l'embouchure va toujours du côté opposé à la branche ; que lorsque la branche vient en dedans, l'embouchure va en dehors, ensorte, continue-t-il, que les rênes étant séparées, lorsqu'on tire la rêne droite, l'embouchure sort dehors de l'autre côté, & oblige le cheval de regarder hors de la voûte, & on presse aussi la gourmette du côté de dehors ».

Ce principe est détruit par l'usage, qui nous prouve que le cheval est déterminé à obéir au mouvement de la main du côté qu'on tire la rêne. En tirant, par exemple, la rêne droite, le cheval est obligé de céder à ce mouvement, & de porter la tête de ce côté. Je conviens qu'en tirant simplement la rêne, sans ramener en même temps la main près de soi, comme on le doit, l'appui sera plus fort du côté opposé ; mais cela n'empêchera pas le cheval d'obéir à la main & de porter la tête de ce côté, parce qu'il est obligé de suivre la plus forte impression, laquelle ne vient pas seulement de l'appui qui se fait du côté de dehors, mais de la rêne qui fait agir toute l'embouchure, la tire, & par conséquent la tête du cheval aussi, du côté où on veut aller. D'ailleurs en se servant de sa main à propos, on accourcit un peu la rêne de dedans, & alors le mors appuie sur la partie qu'on veut déterminer.

Il faut encore remarquer que lorsqu'on se sert de la rêne de dehors en portant la main en dedans, cette action détermine l'épaule de dehors en dedans, & fait passer la jambe de dehors par-dessus celle de dedans ; & lorsqu'on se sert de la rêne de dedans en portant la main en dehors, ce mouvement élargit l'épaule de dedans, c'est-à-dire, fait croiser la jambe de dedans par-dessus celle de dehors. On voit par ces différents effets de la rêne de dehors & de celle de dedans, que c'est le port de la main qui fait aller les parties de l'avant-main du cheval, & que tout cavalier qui ne connoît pas l'usage des rênes de la bride, travaille sans règles & sans principes.

PREMIÈRE CONNOISSANCE DES RÊNES (DUPATY) :

Jusqu'ici j'ai tourné mon cheval comme il pouvoit & sans le contraindre, parce qu'il ne distinguoit pas assez bien les deux rênes ; mais il faut enfin les lui faire connoître suffisamment pour qu'on puisse s'en servir.

Je commence par lui faire sentir la rêne de dedans un peu plus que celle de dehors, que je relâche même s'il faut, afin que l'animal comprenne mieux. Averti par la sensation sur une seule barre, il donne la tête & plie un peu le cou. Cette opération se fait en trotant toujours sur le droit. Les deux jambes de l'homme le portent toujours en avant dans le même train. Lorsqu'il a fait quelques pas ainsi à une main, je le mets à l'autre de la même manière, & je tâche qu'il réponde également des deux côtés, ce qui est difficile & rare. Aussi il est à propos de travailler davantage le côté qui se prête le moins à cette leçon.

Parvenu à se plier volontiers pour la rêne de dedans qui, dans ce travail doit primer, on commencera à sentir un peu la rêne de dehors, afin que le cheval puisse être ensemble ; il n'y seroit jamais, si une seule rêne agissoit. A mesure qu'il obéit aux deux rênes, selon leur valcur, je le redresse, & je tâche de lui fixer la tête sans force, en l'alignant autant qu'il se peut avec le bridon, & en lui demandant un petit pli.

On pourroit à la rigueur tourner le cheval avec une seule rêne ; mais ce seroit un travail sans goût, sans justesse, & qui fatiguerait le cheval sur la partie de dedans. En effet cette partie auroit bien des efforts à faire pour soutenir la masse qui se porteroit toute sur les jambes de dedans ; il est donc à propos que nos jambes viennent au secours.

Première connoissance des jambes.

Après avoir plié le cheval de la rêne de dedans, avoir arrêté le degré de pli qu'on veut lui laisser, il faut ranger un peu les hanches en dehors, en lui faisant sentir la jambe de dedans un peu plus que celle de dehors.

Quand il commencera à répondre facilement à ce travail, on pourra penser à le tourner, & on n'aura autre chose à faire qu'à sentir la jambe de dehors & la rêne de dedans ; mais on ne lâchera pas les opérations opposées qui doivent contenir le cheval ; la jambe de dedans empêche le cheval de trop céder à l'action de celle de dehors, & le porte en avant ; & la rêne de dehors l'empêche de se jeter sur l'épaule de dedans.

Lorsque le cheval a plus d'instruction, on tourne d'une manière plus analogue au vrai droit ; mais dans les commencements on ne peut pas exiger tant de justesse.

Il y a des chevaux qui ont une grande difficulté pour tourner, & qui même refusent de tourner à une main ; c'est qu'ils ne sont pas encore assez sou-

ples. Il faut les remettre aux leçons précédentes, & les y tenir longtemps.

Quelques fois aussi on veut les tourner pour la rêne de dedans & la jambe du même côté; alors il leur en coûte trop d'obéir, parce qu'ils ne peuvent conserver de force après avoir dérangé la direction naturelle des vertèbres des reins & du dos. Il est à propos de leur faire sentir beaucoup la jambe de dehors qui fixe les hanches, & donne par-là les moyens au cheval de se mettre en force.

Il y a d'autres chevaux qui, au lieu de se plier du côté où il s'agit de tourner, se plient de l'autre, & tournent en se jettant sur la jambe de dedans. A ceux-là il faut éviter de leur faire sentir cette jambe; mais on doit leur bien faire connaître & craindre la jambe opposée, & ne les tourner que lorsqu'ils se plient & rangent les hanches convenablement.

Si on s'aperçoit que le cheval refusât de tourner par malice, comme cela arrive quelquefois, & qu'il reculât pour éviter la sujétion qu'exige cette action, il faudroit alors le pincer vertement & le jeter en avant; par ce moyen, on le corrigera de ses caprices, & on le décidera à faire docilement ce qu'on exige de lui.

En général, c'est une excellente méthode, lorsqu'un cheval refuse à une leçon, de reprendre la précédente; car c'est une preuve que l'animal n'y est pas encore bien confirmé, & qu'il a besoin qu'on l'y remette.

DU TOURNER (THIROUX).

Lorsqu'un cheval trouve dans sa course quelque obstacle qui le force à se détourner, il y parvient en prenant la tournure d'un demi-cercle ouvert, soit de gauche à droite (ce qui constitue le tourner à droite), soit de droite à gauche (ce qui caractérise le tourner à gauche).

Le tourner de gauche à droite.

Supposons pour un moment l'obstacle d'un angle à gauche, il est évident, qu'à moins de reculer, le cheval ne peut l'éviter qu'en se portant à droite. Or, la première opération naturelle au cheval en liberté, opération qui nous est commune & à tout être mouvant, lorsque nous croyons devoir nous détourner d'un objet que nous apercevons à gauche, c'est de regarder à droite, pour reconnaître la nouvelle carrière dans laquelle nous allons chercher un abri. En réfléchissant sur les suites de ce premier mouvement, on trouve qu'il produit le double effet, & d'assurer à l'animal qu'il ne court aucun risque de s'engager dans la nouvelle route qu'il veut suivre, & de laisser sous le centre la jambe sur laquelle il va tourner; conséquemment qu'il facilite l'évolution du tourner dans toute la sécurité physique & morale. Quant au dernier effet du port de la tête, rien de plus aisé que d'en vérifier le résultat, puisque tous les individus qui composent le règne animal, rentrent forcément ja

partie du corps qu'ils regardent. Le cheval commence donc par tourner la tête à droite. Ce port de tête, qui attire la jambe 1 absolument sous le bipède de devant, entame d'abord l'ouverture du demi-cercle figuré de gauche à droite, & la pente, que l'avant-main en reçoit, dispose ensuite tout le reste du corps à prendre successivement la même forme. La colonne de devant, ainsi balancée de gauche à droite, alourdit visiblement la jambe 1 plus que la jambe 2; en sorte que cette jambe 1, fixée à terre, sert de pivot indispensable à sa compagnie la jambe 2, jusqu'à ce que les épaules du cheval soient directes à la nouvelle piste qu'il est à la veille de parcourir. Aussitôt après le passage de la jambe 2 sur la jambe 1, le cheval avance transversalement sous le centre la jambe 3; muni d'un secours aussi nécessaire, il retire la jambe 1 de dessous la jambe 2, & après avoir posé ses deux jambes de devant à côté l'une de l'autre, il finit l'évolution du tourner à droite par le jeu de la jambe 4 qui achève d'effacer la figure demi-cintrée de gauche à droite, en plaçant le cheval dans la nouvelle piste droit d'épaules & de hanches, tel qu'il étoit avant que de quitter celle dont il est sorti par le tourner de gauche à droite.

Le tourner de droite à gauche.

Les moyens que le cheval emploie pour le tourner de droite à gauche, sont exactement pareils à ceux dont on vient de donner les détails, si ce n'est qu'ils sont inversement combinés; c'est-à-dire, que le cheval commence par regarder à gauche. La colonne de devant chargée sur la jambe 2 que le cheval approche en la regardant, aide au passage de la jambe 1, qui fait prendre au cheval la tournure du demi-cercle ouvert de droite à gauche; ensuite la jambe 4 s'avance transversalement pour étayer le poids du corps, & afin que la jambe 2, retirée de dessous la jambe 1, permette à la jambe 3 de terminer l'évolution du tourner de droite à gauche.

Calculons actuellement les temps des mains, créateurs des pressions du mors, sur les combinaisons naturelles au cheval pour tourner à droite & à gauche, & enseignons au cavalier l'art de tendre à son gré les ressorts dont il vient de prendre connaissance, de manière que l'exécution du cheval semble moins tenir de l'obéissance, qu'être le résultat d'une volonté déterminée de sa part.

Comment on tourne un cheval de gauche à droite.

Pour se conformer en tout point aux loix dictées par la nature, lorsqu'on veut tourner un cheval de gauche à droite, il faut, d'après le principe ci-dessus posé, que les deux rênes sont deux barrières mobiles dans lesquelles la pression des jambes égales du cavalier fait continuellement passer le cheval, il faut, dis-je, s'occuper du soin de rétrécir la barrière droite, & d'augmenter l'espace que peut donner la barrière gauche. On n'a donc rien

de mieux à faire, en pareille circonstance, (le demi-arrêt préalablement marqué) que d'arrondir la main, en bombant le dehors du poignet, jusqu'à ce que les jointures qui partagent les doigts aient pris la place de celles d'où sortent les ongles. Les rênes, qu'on entretenoit dans la plus grande égalité, reçoivent à la minute une valeur différente, vu que l'arrondissement de la main raccourcit la rêne droite, & lâche la rêne gauche. Il faudroit avoir entièrement oublié que les rênes correspondent en ligne directe aux branches du mors, dont les talons posent à-plomb sur les barres du cheval, pour ne pas s'appercevoir que la rêne droite tendue presse la barre droite, & conséquemment produit l'effet d'attirer à elle la tête du cheval, tandis que le relâchement de la rêne gauche permet le port de la tête à droite, & forme un vuide propre à recevoir la convexité de l'encolure. Le cheval conformede lui-même cette double combinaison de l'avant-main, en retenant près de lui la jambe 1, pour qu'elle serve de pivot au bipède de devant, pendant le tourner de gauche à droite. Aussitôt que le cheval regarde à droite, on porte la main & l'assiette du milieu du corps du même côté, en observant de conserver le dehors du poignet bombé. Par ce moyen la rêne gauche, qui recouvre toute la tension dont l'arrondissement de la main l'avoit frustrée, mais sans que ce soit au détriment de la rêne droite, contracte une puissance pulsative qu'elle exerce d'abord sur l'encolure & ensuite sur l'épaule gauche du cheval. La nouvelle pression de la rêne gauche, agissant sur ces deux parties avant que de se faire sentir à la barre gauche, redresse l'encolure, pousse la colonne de devant attirée par la rêne droite, & détermine enfin le cheval à passer la jambe 2 sur la jambe 1 restée sous l'avant-main. C'est à ce passage d'une jambe sur l'autre, que l'équitation rapporte le mot chevaler. La jambe 2, étendue sur la jambe 1, n'est pas plutôt remise à terre, qu'on rend la main. Alors le cheval assujetti à la combinaison transversale ci-dessus démontrée, cédant en outre à la pression des jambes égales du cavalier, avance la jambe 3 qui vient naturellement élayer le poids des deux corps inclinés à droite. Puis on le voit retirer la jambe 1 pour la placer à côté de la jambe 2, & enfin il étend la jambe 4 qu'il pose auprès de la jambe 3. On ne doit pas être étonné de voir les jambes de derrière travailler à l'instar de celles de devant, quoique le cheval se meuve obliquement, & ce par la puissance de la main, aidée de la pression des jambes égales, du moment qu'on fait que la loi transversale dirige autant les deux bipèdes du cheval, qu'elle préside au jeu de ses quatre bases; c'est-à-dire, que si la jambe gauche de derrière fuit constamment la jambe droite de devant, les épaules déterminées, par supposition, à droite, donnent toujours les hanches balancées à gauche. C'est ainsi que le cheval qui se prépare au tourner à droite, porte un temps sur les jambes 2 & 3, afin

de placer la jambe 1 dessous le bipède de devant, & la jambe 4 dessous celui de derrière, conséquemment l'avant-main incliné à gauche, pendant que l'arrière-main penche à droite, de même que l'exécution de cette évolution exige qu'il contre-balance inversement ses deux bipèdes, portés alors sur les jambes 1 & 4, contre-position qui lui donne la faculté de faire agir les jambes 2 & 3 principales actrices dans l'évolution du tourner de gauche à droite.

Comment on tourne un cheval de droite à gauche.

Comme on ne peut pas raisonnablement espérer de ne jamais rencontrer que des angles ouverts à gauche, il est autant de l'intérêt du cavalier d'appréhender à tourner un cheval de droite à gauche, que de savoir le détourner de gauche à droite.

Puisque le cheval, absolument libre de ses mouvements, emploie au tourner à gauche les mêmes procédés qui le font tourner à droite, excepté que leur combinaison est inverse, de même la méthode relative à cette première opération, quoique conforme pour les résultats à celle qui vient de produire la dernière, doit cependant être inversement combinée. En partant de cette remarque, & dans la vue de mettre les élèves en état de trouver, par comparaison, les moyens propres à tourner le cheval de droite à gauche, on estime devoir reprendre encore le détail des préceptes qui viennent d'être donnés pour déterminer le cheval à se porter de gauche à droite.

D. Lorsqu'on veut exécuter la leçon du tourner à droite, quelles sont les sensations que le cheval doit éprouver ?

R. Pression sur la barre droite; pression sur l'épaule droite; pression sur la partie de l'encolure bombée à gauche; pression sur l'épaule gauche, aidée de l'attraction de l'épaule droite; enfin liberté dans la colonne de devant, & pression sur la colonne de derrière.

D. Quels sont actuellement les moyens créateurs de ces diverses pressions ?

R. L'arrondissement de la main; le port de la main à droite; la descente de la main, & la pression des jambes égales.

D. Comment ensuite les différentes combinaisons de la main & des jambes du cavalier opèrent-elles sur le cheval ?

R. Premièrement, l'arrondissement de la main, qui raccourcit la rêne droite & allonge la rêne gauche, fait appuyer le mors plus sur la barre droite que sur la barre gauche. Secondement, la main portée à droite éloigne du cheval la rêne droite, qui ramène avec elle la colonne de devant, pendant que la rêne gauche, rapprochée du cheval par le même port de la main à droite, presse l'encolure qu'elle redresse, & pousse l'épaule gauche sur laquelle sa nouvelle tension a lieu. Ainsi le seul temps de la main portée à droite amène d'un côté la colonne de devant, la pousse de l'autre & redresse

l'encolure. Troisièmement & enfin, la main rendue dépend assez les deux rênes pour que le cheval puisse se porter en avant, lorsque la pression des jambes égales du cavalier fait rétrograder au centre l'ondulation de la colonne de derrière, à mesure que les jambes 3 & 4, qu'elle dirige, se détachent de terre pour suivre transversalement celles 2 & 1.

D. Enfin quelle est la figure que prend le cheval à chaque nouvelle opération du cavalier ?

R. Conséquemment à l'arrondissement de la main, moteur de la première sensation que le cheval éprouve sur la barre droite, après avoir tourné la tête à droite, en donnant à son encolure la forme d'un arc tendu à gauche, il rentre l'épaule droite, & aussitôt la jambe 1 arrive sous l'avant-main incliné à gauche, pendant que la jambe 4 s'avance sous l'arrière-main portée à droite; ainsi la condition prescrite pour le tourner à droite se trouve exactement remplie, puisque le cheval présente la figure d'un demi-cercle ouvert de gauche à droite. Ensuite, d'après le port de la main à droite, qui produit l'attraction de la rêne droite & la pression de la rêne gauche, le cheval passe la jambe 2 sur la jambe 1, & du même temps, la tête & l'encolure se trouvent directes aux épaules, quoique l'épaule gauche domine encore la droite. Enfin, chassé dans les jambes égales du cavalier, dont la main baissée permet l'extension de la colonne de devant, le cheval avance la jambe 3, il retire ensuite la jambe 1 de dessous la jambe 2, ce qui met les deux épaules de niveau, & termine le tourner à droite par le jeu de la jambe 4, qui rend le cheval droit de tête, d'encolure, d'épaules & de hanches comme il étoit pendant la préparation du demi-arrêt.

D'après tous ces éclaircissements, on ne doit être embarrassé ni sur la nature des sensations qui excitent le cheval à se porter à gauche, ni sur la valeur des moyens qui les occasionnent, ni sur la manière dont les différentes combinaisons de la main & des jambes parviennent au cheval, ni sur la forme qu'il en reçoit, ni même sur la tournure qu'il convient de donner à la main pour que les rênes puissent opérer relativement à la nouvelle combinaison du cheval. En effet, lorsqu'on annonce que le tourner à droite & le tourner à gauche sont redevables de leur existence à des procédés semblables, mais inversement calculés, n'est-ce pas dire qu'à cette dernière évolution, il faut donner à la main une tournure absolument contraire à celle qui commence la première? Or, l'opposé de la main arrondie est sans contredit la main cambrée. Il faut donc actuellement, au lieu de chercher à remplacer les jointures d'où sortent les ongles par celles qui partagent les doigts, en bombant le dehors du poignet, s'attacher à substituer ces dernières jointures à celles qui tiennent les doigts à la main, & qui sont parallèles à l'encolure du cheval, pour lors le dehors du poignet creusé,

comme si on vouloit faire toucher le dessus de la main à l'avant-bras. Ainsi, quand il est question de tourner un cheval de droite à gauche, on cambre la main, afin que la tension de la seule rêne gauche avertisse le cheval, préparé par le demi-arrêt, qu'il est temps de laisser aller sa tête à gauche, & de mettre près de lui les jambes 2 & 3 destinées au soutien de la masse pendant que le jeu transversal des jambes 1 & 4 effectue l'évolution projetée. A l'égard des autres combinaisons émanées du port de la main & de l'assiette, de la descente de la main & de la pression des jambes égales, leurs effets offrant, pour le tourner à gauche, des résultats en tout pareils à ceux du tourner à droite, on laisse aux élèves la satisfaction de suivre seuls le cheval, pour ainsi dire à la piste, pendant qu'il répond à la leçon du tourner à gauche. On se contente d'ajouter qu'aussitôt que l'une ou l'autre de ces évolutions est consommée, il faut sur-le-champ replacer la main telle qu'elle doit être en dirigeant le cheval sur le droit, & ne plus assujettir les jambes égales sur la circonférence de son corps, qu'autant qu'on estime leur puissance nécessaire pour alimenter, par pression, le centre de gravité du cheval, & leur enveloppe utile à l'entretien de l'assiette du cavalier. J'insiste seulement d'autant plus sur la nécessité de faire précéder le port de la main par l'arrondissement ou le cambrer, afin d'avoir le bout du nez du cheval préliminairement amené sur le côté où on veut qu'il tourne, qu'il est d'expérience journalière que sa résistance au tourner s'entame toujours par le port de la tête sur le côté opposé. Lorsqu'on vient à décomposer le résultat de ce procédé, commun à tous les chevaux, on trouve que la tête, par supposition, portée à gauche, en déterminant les épaules du même côté, pousse les hanches à droite, conséquemment facilite la défense du cheval, puisque, diagonalement campé de gauche à droite, sa jambe droite de derrière, qui dépasse le centre, lui sert d'un arc-boutant contre lequel échouent toutes les tentatives du cavalier qui desire le tourner à droite. C'est à cette remarque, puisée dans les éléments, qu'est due la précaution prise dans le travail d'exiger le pli sur le dedans, afin d'avoir la certitude physique de faire chevaler à son gré les deux jambes du dehors sur celles du dedans.

RENFERMER un cheval entre les cuisses, c'est la même chose qu'assujettir.

REPARTIR. Faire repartir un cheval, c'est le laisser échapper de la main une seconde ou troisièmement fois, le faire revenir sur sa piste. Ce terme est usité dans ces phrases : après avoir arrêté un cheval, le faire repartir droit. Quand il ferme la demi-volte de cinq temps, il doit se trouver sur la ligne de la passade, droit & prêt à repartir. Il faut, après avoir marqué un demi-arrêt aux passades surrieuses, qu'il fasse la demi-volte en trois temps, & qu'au troisièmement, il se trouve droit sur la ligne prêt à repartir au petit galop. Repartir à la passade en

pirouette, après avoir, d'un seul temps des épaules, fait le demi-tour.

REPLIER, se replier soi-même, se dit du cheval qui tourne subitement de la tête à la queue dans le moment qu'il a peur, ou par fantaisie.

REPRENDRE. On appelle reprendre, lorsqu'après avoir fait un demi-arrêt, on fait repartir le cheval.

REPRISE se dit quand on recommence une leçon, un manège, & qu'on le fait d'une haleine. Il a fait manier son cheval sur les quatre coins de la volte tout d'une reprise, sans s'arrêter ni reprendre haleine; finir une reprise, commencer une reprise, donner haleine à un cheval entre les reprises.

RETENU. Cheval retenu, pour dire cheval écouteux. Cheval qui saute au lieu d'aller en avant, qui ne part pas franchement de la main, qui est trop retenu, & se fait trop solliciter pour aller en avant.

RÉTIF, qui s'arrête ou recule au lieu d'avancer. Il se dit proprement des chevaux & des mulets. Un cheval rétif, une mule rétive. On appelle au manège un cheval rétif, celui qui est malicieux, rebelle, qui veut aller où il lui plaît & quand il lui plaît. Le cheval rétif approche fort du ramingue.

RISPOSTE se dit de l'action du cheval qui rue quand il sent l'éperon, qui répond à l'éperon d'un ou de plusieurs coups de pieds.

ROND. C'est la piste circulaire qu'on appelle autrement la volte. Couper le rond ou la volte, c'est faire un changement de main lorsqu'un cheval travaille sur les voltes d'une piste, en sorte que divisant la volté en deux, on change de main, & le cheval part sur une ligne droite, pour recommencer une autre volte. Dans cette sorte de manège, les écuyers ont accoutumé de dire : coupez, ou coupez le rond. Voyez **VOLTE**.

ROUSSIN. Cheval épais & entier, comme ceux qui viennent d'Allemagne & d'Hollande.

S.

SACCADE est une secousse violente que le cavalier donne au cheval en tirant tout-à-coup les rênes de la bride quand le cheval pèse à la main; ce qui est une espèce de châtement qui l'oblige à porter en beau lieu, mais dont il faut user rarement, de peur de gêner la bouche du cheval.

SACCADER, c'est mener son cheval en lui donnant perpétuellement des saccades.

SAUT. Un pas & un saut se dit d'un air relevé du cheval qui manie par haut, qui marque une courbette entre deux sauts ou cabrioles, en telle sorte qu'il lève le devant & rue des pieds de derrière. Deux pas & un saut est un manège composé de deux courbettes terminées par une cabriole. On dit aussi qu'un cheval va par bonds & par sauts, quand il va à courbettes & à cabrioles. Il faut avoir rendu les épaules du cheval fort souples, ayant

que de l'accoutumer aux sauts. Le galop, le terre-à-terre, les courbettes ne sont pas mises au nombre des sauts, parce que le cheval ne s'y élève pas extraordinairement. Chaque saut d'un cheval ne doit jamais gagner plus d'un pied & demi de terrain en avant.

SAUT de mouton. Dans cette espèce de saut le cheval s'élançe & s'enlève des quatre jambes presque en même temps en arrondissant le dos, & sans détacher de ruade.

SAUTER, c'est faire des sauts. Aller par bonds & par sauts, en terme de manège, c'est aller à courbettes & à cabrioles. Sauter entre les piliers, terme de manège, se dit du cheval qu'on a accoutumé à faire des sauts, étant attaché aux deux piliers du manège sans avancer ni reculer. Sauter de ferme à ferme se dit au manège quand on fait sauter un cheval sans qu'il bouge de sa place. Sauter en selle, c'est sauter ou se jeter sur un cheval sellé sans mettre le pied à l'étrier.

SAUTEUR. C'est un cheval qui manie aux airs relevés, qui fait des sauts avec ordre & obéissance entre deux piliers, qui va à cabrioles, à croupades. On dit, ce sauteur fait des sauts bien hauts & bien foutenus avec justesse & de même cadence. On met des trousse-queues aux sauteurs pour leur tenir la queue en état & l'empêcher de jouer, & de faire paroître le sauteur large & de croupe.

SENTIR un cheval dans la main, c'est remarquer qu'on tient la volonté du cheval dans la main, qu'il goûte la bride, qu'il a un bon appui pour obéir au mors.

SENTIR un cheval sur les hanches, c'est remarquer qu'il les plie; ce qui est le contraire de s'abandonner sur les épaules.

SÉPARER les rênes. Voyez **PARTAGER**.

SERPEGER. C'est conduire un cheval en serpentant, & tracer une piste tournée en ondes, comme les replis d'un serpent. Ce mot a vieilli.

SERRER se dit d'un cheval qui se rétrécit & ne s'étend pas assez à une main ou à l'autre, qui ne prend pas assez de terrain. Quelquefois un cheval marche trop large, & quelquefois trop serré. Lorsqu'un cheval se serre trop, pour l'élargir il faut l'aider de la rêne de dedans; c'est à-dire, porter en dehors, & le chasser en avant sur des lignes droites avec le gras des jambes. Il faut aussi non-seulement serrer en tournant un cheval qui marche trop large, mais encore le tenir sujet; & s'il se serre trop, il faut l'aider du gras des jambes, le pincer même s'il ne répond pas, & appuyer ensuite le talon du dehors. Serrer la demi-volte, c'est faire revenir le cheval sur le même terrain où il a commencé la demi-volte.

SIGUETTE. C'est un caveçon, une espèce de demi-cercle de fer creux & vouté, & avec des dents de fer comme celles d'une scie. Il est tourné en demi-cercle, & quelquefois composé de plusieurs pièces qui se joignent par des charnières. Il est monté d'une rétière & de deux longues, & sert

à compter les chevaux fougueux. Il y a une autre sorte de figuette, qui est un fer rond & d'une seule pièce, & qui est cousue sous la muserolle de la bride, afin qu'elle ne paroisse pas. On fait agir cette figuette par une martingale, quand le cheval bat à la main.

SOUFFRIR l'éperon se dit d'un cheval qui n'y est point sensible. Souffrir l'étalon se dit de la jument quand elle est bien en chaleur.

SOULAGER. Se soulager sur une jambe se dit du cheval qui, ayant les jambes de devant fatiguées & douloureuses, avance tantôt l'une & tantôt l'autre, quand il est arrêté pour les reposer.

SOUPÇONNEUX. Cheval médiocrement peureux.

SOUS-LUI. Cheval qui est bien sous-lui, qui est bien ensemble, qui se met bien sur les hanches, c'est lorsqu'en cheminant, il approche les pieds de derrière de ceux de devant, & dont les hanches soutiennent en quelque manière les épaules.

SOUTENIR la main ou soutenir un cheval, c'est tenir la bride ferme & haute. Arrêter un cheval pour peu qu'on soutienne la main, avec le moindre soutien de la main. On dit aussi soutenir un cheval de la jambe de dedans, ou du talon de dedans, lorsqu'il s'entable, lorsqu'en maniant sur les voltes, sa croupe va avant ses épaules. On dit encore soutenir un cheval, quand on l'empêche de se traverser, quand on le conduit également, le tenant toujours sujet sans que la croupe puisse échapper, sans qu'il perde ni sa cadence, ni son terrain, en lui faisant marquer ses temps égaux.

SUJET, cheval sujet. Tenir un cheval sujet, c'est le soutenir quand il se traverse. Cette expression est consacrée aux voltes; & signifie tenir la croupe d'un cheval dans le rond; en sorte qu'elle n'échappe pas, qu'il ne se traverse point, & qu'en marquant tous ses temps égaux sans perdre son terrain, il manie la croupe dedans.

SURMENER. Faire travailler un cheval ou une bête de somme au-delà de ses forces, soit en lui faisant faire de trop grandes journées, soit en le poussant trop à la course. Un loueur de chevaux a action pour se faire payer un cheval quand on l'a surmené. Surmener un cheval, c'est l'exposer à devenir courbattu. Il bat alors des flancs, & fait des mouvements pareils à ceux que cause la fièvre. La différence entre un cheval surmené & un cheval estropié, est qu'on a fait travailler le premier à perte d'haleine & au-delà de ses forces dans un voyage, & qu'on a excessivement fatigué l'autre à force de lui faire faire un manège violent & déréglé.

SURPRENDRE un cheval, c'est se servir des aides trop brusquement: c'est aussi approcher de lui quand il est à sa place dans l'écurie sans lui parler avant, ce qui lui fait peur, & alors un coup de pied de sa part est fort à craindre.

T.

TALON se dit, en parlant du cavalier, de l'éperon dont il arme les talons; & on dit en ce sens qu'un cheval entend les talons, obéit, répond aux talons, qu'il est bien dans les talons, pour dire qu'il est sensible à l'éperon, qu'il y obéit, qu'il le craint, qu'il le fuit. Donner à propos les aides du talon, soutenir du talon. Donner du talon à un cheval; appuyer, approcher, pincer du droit, c'est-à-dire, du talon droit; pincer du gauche, c'est-à-dire du talon gauche. Pincer ou appuyer des deux, on sous-entend toujours talons ou éperons. Un cheval qui est bien dans les talons à courbettes, bien dans les talons à cabrioles. Lui faire fuir le talon droit, le talon gauche. Résister aux talons comme le ramingue; répondre aux talons par des ruades. On dit promener un cheval dans la main & dans les talons, pour dire le gouverner avec la bride & l'éperon, lui faire prendre finement les aides de la main & des talons. On dit aussi porter un cheval d'un talon sur l'autre, pour dire lui faire fuir tantôt le talon droit, & tantôt le gauche dans le même manège; le faire aller de côté, tantôt d'un talon, tantôt de l'autre. Par exemple, ayant fait dix pas de côté en fuyant le talon droit, le faire aller, sans s'arrêter encore de côté, en fuyant le talon gauche, & ainsi alternativement. Talon du dedans, talon du dehors; ces expressions sont relatives à la manière dont le cheval manie. Le long d'une muraille, le talon de dehors sera celui qui est du côté de la muraille; & l'autre le talon de dedans. Sur les voltes, si le cheval manie à droite, le talon droit sera le talon de dedans, & le talon gauche celui de dehors. Tout le contraire arrive lorsque le cheval manie à gauche. On dit aujourd'hui pour plus de facilité, aidez votre cheval du talon droit, du talon gauche, suivant la situation des talons au respect de la volte. Talon dans le cheval, est la partie du derrière du bas du pied opposé à la pince. Dans ce sens on dit, ce cheval a les talons ferrés; il est bas de talon, haut de talon, relevé de talon; marche sur la pince, & lève le talon comme un cheval rampin. On appelle encastelés, les chevaux qui ont les talons étroits & ferrés, il faut les ferrer à pantoufle.

TAPIS. Raser le tapis, c'est galoper près de terre, comme font les chevaux anglois qui n'ont pas le galop élevé. Lorsqu'un cheval ne lève pas assez le devant, qu'il a les allures froides & les mouvements trop près de terre, il rase le tapis.

TATER le pavé, tater le terrain. Un cheval tâte le pavé ou le terrain, lorsqu'ayant la jambe fatiguée ou quelque douleur au pied, il n'appuie pas sur le pavé ni sur le terrain, & craint de se faire mal en marchant.

TEMPS. Ce mot signifie quelquefois les mouvements d'un cheval qui manie avec mesure & avec

N n

justesse ; quelquefois l'intervalle qui est entre deux de ses mouvements. Un bon homme de cheval doit être attentif à tous les temps du cheval , & les secourir à point nommé. Il ne doit laisser perdre aucun temps , autrement il laisse interrompre, faute d'aide, la cadence du cheval. Au manège d'un pas & un saut, où le cheval fait alternativement une courbette entre deux cabrioles, la courbette est un temps qui prépare le cheval à la cabriole. Quand on dit qu'il faut que le cheval marque deux ou trois temps à son arrêt, on entend par ces deux ou trois temps, deux ou trois falcades. Si on veut obliger un cheval retenu à donner quelques courbettes, il faut le mettre au petit galop, sous lui, & l'aider des jambes pour lui faire marquer les temps des courbettes. En ce dernier exemple, le mot de temps est pris pour mouvement. Aux passades ou demi-voltes de cinq temps, le cheval fait au bout d'une ligne droite, une hanche en dedans, un demi tour en cinq temps de galop sur les hanches, & au cinquième temp. le cheval doit avoir fermé la demi-volte, & se trouver sur la ligne de la passade, droit & prêt à repartir. Aux passades furieuses, après avoir marqué un demi-arrêt à l'extrémité de la ligne, on fait la demi-volte en trois temps, en sorte qu'au troisième temps, le cheval se trouve sur la ligne, droit & prêt à repartir au petit galop, qu'il cesse vers le milieu de la passade, échappant de vitesse, marquant au bout de la passade le même demi-arrêt, & faisant encore la demi-volte en trois temps. La passade ou la pirouette d'un temps est une demi-volte que le cheval fait d'un seul temps, des épaules & des hanches à-la-fois, après avoir falcqué deux ou trois temps à l'extrémité de la ligne de la passade. Enfin le mot de temps s'applique aussi à quelques-unes des aides que donne le cavalier, & on dit en ce sens, cet écuyer prépare, dispose son cheval aux effets du talon, en commençant par un temps des jambes ; jamais il ne précipite ses temps.

TENIR son cheval dans la main, c'est faire en sorte par la façon de tenir sa bride, que le cheval main-tienne sa tête & son cou en belle situation, & le tenir en même temps dans les talons, c'est le relever encore davantage, & empêcher qu'il ne s'échappe & qu'il ne se traverse. Tenir son cheval bride en main, c'est l'empêcher d'avancer autant qu'il en auroit envie. Tenir son cheval dans la sujétion des aides, c'est la même chose que l'assujettir.

TERRAIGNOL. Cheval terraignol, c'est-à-dire, extrêmement attaché à terre, qu'on ne peut alléger, qui a peine à lever le devant & à se mettre sous lui, en un mot qui a les mouvements trop retenus & trop près de terre.

TERREIN. On dit qu'un cheval garde bien son terrain, embrasse bien son terrain, pour dire qu'il marque bien sa piste, sans se serrer ni s'élargir. Tâter le terrain, c'est lorsque le cheval par fatigue ou par maladie, n'appuie pas sur le terrain, &

& craint de se faire mal en marchant. Pour faire regagner à un cheval le terrain qu'il a quitté, il faut l'aider du gras des jambes ou du talon de dehors, c'est-à-dire, opposé au terrain qu'il a perdu.

TERRE-A-TERRE est une suite de sauts fort bas que le cheval fait en avant, étant porté de côté & maniant sur deux pistes. Le mouvement du terre-à-terre se fait en levant à-la-fois les deux jambes de devant, & comme elles sont prêtes à descendre, celles de derrière les accompagnent par une cadence tride, c'est-à-dire, toujours soutenue, en sorte que les temps ou les mouvements du train de derrière sont courts & vites ; ainsi le cheval étant toujours bien ensemble & bien assis, les jambes de devant se lèvent médiocrement sur le terrain, & celles de derrière sont fort basses près de terre, & ne sont que couler ; ce qui a donné le nom à cette sorte de manège, parce qu'en effet le cheval s'y lève moins haut qu'à courbettes. Le terre-à-terre est le premier manège auquel on dresse un cheval. Les six voltes se font terre-à-terre, deux à droite, deux à gauche, & deux encore à droite, le tout d'une haleine, observant le terrain de même cadence, maniant tride & avec prestesse, le devant en l'air, le cul à terre, la tête & la queue fermes.

TÊTE dedans. On dit aux voltes qu'un cheval a la tête dedans, lorsqu'on le mène de biais sur la volte, & qu'on lui fait plier un peu la tête en dedans de la volte.

TIRER. On dit qu'un cheval tire à la main, quand il résiste à la bride, lorsqu'il est trop ardent, qu'il est roide d'encolure, qu'il bande la tête contre la main du cavalier, la lui incommode, & s'obstine à refuser les aides de la main. Un cheval trop chargé d'encolure pèse ordinairement à la main ; mais le défaut de tirer à la main vient de trop d'ardeur ; ce qui est pire que s'il pesoit simplement à la main. Pour apaiser un cheval trop ardent & sujet à tirer à la main, il faut le faire aller doucement & le tirer souvent en arrière ; mais si c'est par engourdissement d'épaules ou par roideur de cou, il faut tâcher de l'assouplir avec le caveçon à la Newcastle. On dit aussi quelquefois qu'un cheval tire lorsqu'il rue, qu'il donne quelques coups de pieds. Cette expression s'applique proprement au bœuf, qu'on dit tirer, lorsqu'en levant une jambe il donne un coup de pied ; & on dit d'un cheval qu'il rue en vache, lorsqu'il fait la même chose.

TOURNER signifie changer de main. On dit, ce cheval est bien dressé, il tourne à toutes mains. On assouplit avec le caveçon à la Newcastle, un cheval entier, c'est-à-dire, qui refuse de tourner au gré du cavalier. Les écuyers font tourner la pointe du pied en dedans. L'action de tourner avec justesse, au bout d'une passade, ou de quelque autre manège, est de tous les mouvements celui qui coûte le plus à apprendre à la plupart des chevaux. En parlant des aides, le mot de tourner est aussi d'usage dans ces phrases : tourner les cuisses, tour-

ner les jambes, tourner les talons. On ne sauroit avoir les aides délicates, ni bien sentir les mouvements d'un cheval, si on ne tourne les cuisses en sorte que le dedans du genou touche la selle. *V. RÈNES.*

TOUX. Tout cheval qui touffe n'est pas toujours pousseif ou courbattu : quoique cet accident soit un symptôme de ces deux maladies, il n'est quelquefois que l'avant-coureur, & n'en est pas toujours suivi. Si on négligeoit moins la toux, il y auroit moins de poussees & de courbatures. La toux peut venir d'avoir mangé du foin poudreux, une plume, ou d'avoir avalé de la poussière en été ; c'est aussi quelquefois le commencement d'un morfondement.

TRAIN se dit des chevaux & autres bêtes de somme. C'est l'allure ou la démarche du cheval. On dit, ce cheval a le train rompu, il va de train, bon train, grand train. Un basque, un bon coureur suit aisément le train d'un cheval. Le train ou la partie de devant du cheval sont les épaules & les jambes de devant. Le train de derrière sont les hanches & les jambes de derrière. Ce cheval n'est beau que par le train de devant. Un coup de canon a emporté à ce cheval, à ce mulet le train de derrière.

TRAQUENARD. Entre-pas qui est un train ou amble rompu, qui ne tient ni du pas, ni du trot, mais qui approche de l'amble. Traquenard se dit aussi du cheval qui a cette sorte d'allure.

TRAVAILLÉ. Cheval trop travaillé, qu'on a trop fatigué, surmené. Jambes travaillées, c'est-à-dire, jambes fatiguées, ruinées.

TRAVAILLER un cheval, c'est le manier, monter dessus, l'exercer au pas, au galop. On dit, on ne travaille pas aujourd'hui au manège. Ce cavalier travaille bien un cheval, il le travaille à courbette, en rond, en carré, sur les voltes. Il faut toujours travailler un cheval avec jugement, le caresser lorsqu'il obéit, ne le point rebuter en le travaillant avec excès & trop longtemps.

TRAVERSÉ. Cheval bien traversé, c'est quand il est large & du poitrail & de la croupe.

TRAVERSER se dit d'un cheval qui coupe la piste de travers, qui jette sa croupe d'un autre côté que sa tête. On dit qu'un cheval se traverse en reculant, quand il ne recule pas aussi droit qu'il a avancé.

TRÉPIGNER. Un cheval qui trépigne est celui qui bat la poudre avec les pieds de devant, en maniant sans embrasser la volte, & qui fait ses mouvements courts, près de terre, sans être assis sur les hanches. Les chevaux qui n'ont pas les épaules souples & libres, & qui avec cela n'ont guère de mouvement, ne sont que trépigner. Un cheval peut trépigner même en allant droit.

TRICOTER se dit d'un cheval qui remue vite les jambes en marchant, & qui n'avance pas.

TRIDE se dit d'un pas, d'un galop, d'un mouvement de cheval qui est court & vite. Cheval qui

a la carrière tride, c'est-à-dire, fort vite. Le pas tride est un pas dont les mouvements sont courts & prompts, quoiqu'unis & aisés. Cheval qui manie sur des voltes fort trides, c'est-à-dire, que les temps qu'il fait des hanches sont fort courts & avec prestesse. Le mot de tride est, selon quelques-uns, de M. de Labroue, & il ne l'a employé que pour exprimer le mouvement des hanches.

TROMPER un cheval à la demi-volte d'une piste ou de deux pistes. Cela arrive, par exemple, si le cheval maniant à droite, & n'ayant encore fourni que la moitié de la demi-volte, on le porte un temps en avant avec la jambe de dedans, & on reprend à main gauche dans la même cadence qu'on avoit commencé ; par-là on regagne l'endroit où la demi-volte avoit été commencée à droite, & on se trouve à gauche. On peut tromper un cheval à quelque main qu'il manie.

TROT. Pas plus vite que le pas ordinaire. Le trot est une allure du cheval entre le pas & le galop. Il est l'allure naturelle des chevaux. Ils se mettent aisément au trot quand on les presse. Les chevaux des messageries vont presque toujours le trot. Le trot se fait par les deux jambes qui sont en croix ou diamétralement opposées. Elles se lèvent à-la-fois, tandis que les deux autres sont à terre : ce qui continue alternativement dans le même ordre. Par exemple, le pied droit de devant & le pied gauche de derrière se lèvent à-la-fois, tandis que le pied gauche de devant & le pied droit de derrière sont encore à terre prêts à se lever quand les autres descendront : ce qui est aussi l'ordre du mouvement du pas. Le cheval se met de lui-même au trot, lorsque, cheminant de pas, il se diligente & se hâte ; & s'il est un peu aidé de la gaulle & du talon, il s'y achemine encore mieux. Cheval assuré & ferme au pas, au trot, au galop. Mettre un cheval au trot, le trotter. Ce cheval a le trot libre, il trouffe les jambes, il plie les bras en trotant. Un cheval entrouvert fauche en trotant.

DE LA NÉCESSITÉ DU TROT POUR ASSOUPPLIR LES JEUNES CHEVAUX, ET DE L'UTILITÉ DU PAS. (LA GUÉRINIÈRE).

M. de la Broue ne pouvoit définir plus exactement un cheval bien dressé, qu'en disant, que c'est celui qui a la souplesse, l'obéissance & la justesse ; car si un cheval n'a le corps entièrement libre & souple, il ne peut obéir aux volontés de l'homme avec facilité & avec grace, & la souplesse produit nécessairement la docilité, parce que le cheval alors n'a aucune peine à exécuter ce qu'on lui demande : ce sont donc ces trois qualités essentielles qui font ce qu'on appelle, un *cheval ajusté*.

La première de ces qualités ne s'acquiert que par le trot. C'est le sentiment général de tous les savants écuyers, tant anciens que modernes, & si parmi ces derniers, quelques-uns ont voulu, sans aucun fondement rejeter le trot, en cherchant dans un petit pas raccourci, cette première souplesse &

cette liberté, ils se sont trompés; car on ne peut les donner à un cheval, qu'en mettant dans un grand mouvement tous les ressorts de sa machine; par ce raffinement on endort la nature, & l'obéissance devient molle, languissante & tardive, qualités bien éloignées du vrai brillant qui fait l'ornement d'un cheval bien dressé.

C'est par le trot, qui est l'allure la plus naturelle, qu'on rend un cheval léger à la main sans lui gêner la bouche, & qu'on lui dégourdit les membres, sans les offenser; parce que dans cette action, qui est la plus relevée de toutes les allures naturelles, le corps du cheval est également soutenu sur deux jambes, l'une devant & l'autre derrière: ce qui donne aux deux autres, qui sont en l'air, la facilité de se relever, de se soutenir, de s'étendre en avant, & par conséquent un premier degré de souplesse dans toutes les parties du corps.

Le trot est donc sans contredit, la base de toutes les leçons pour parvenir à rendre un cheval adroit & obéissant: mais quoiqu'une chose soit excellente dans son principe, il ne faut pas en abuser, en trotant un cheval des années entières, comme on faisoit autrefois en Italie, & comme on fait encore actuellement dans quelques pays, où la cavalerie est d'ailleurs en grande réputation. La raison en est bien simple, la perfection du trot provenant de la force des membres, cette force & cette vigueur naturelle, qu'il faut absolument conserver, dans un cheval, se perd & s'éteint dans l'accablement & la lassitude, qui sont la suite d'une leçon trop violente, & trop longtemps continuée. Ce désordre arrive encore à ceux qui sont trotter de jeunes chevaux dans des lieux raboteux & dans des terres labourées; ce qui est la source des vessigons, des courbes, des éparvins, & des autres maladies des jarrets, accidents qui arrivent à de très-braves chevaux, en leur foulant les nerfs & les tendons, par l'imprudence de ceux qui se piquent de dompter un cheval en peu de temps; c'est bien plutôt le ruiner que le dompter.

La longe attachée au caveçon sur le nez du cheval, & la chambrière, sont les premiers & les seuls instruments dont on doit se servir dans un terrain uni, pour apprendre à trotter aux jeunes chevaux, qui n'ont point encore été montés, ou à ceux qui l'ont déjà été, & qui pèchent par ignorance, par malice, ou par roideur.

Lorsqu'on fait trotter un jeune cheval à la longe, il ne faut point dans les commencements lui mettre de bride, mais un bridon; car un mors, quelque doux qu'il soit, lui offenserait la bouche, dans les faux mouvements & les contre-temps que font ordinairement les jeunes chevaux, avant qu'ils aient acquis la première obéissance qu'on leur demande.

Je suppose donc qu'un cheval soit en âge d'être monté, & qu'on l'ait rendu assez familier & assez docile pour souffrir l'approche de l'homme, la selle & l'embouchure: il faudra alors lui mettre un ca-

veçon sur le nez, le placer assez-haut pour ne lui point ôter la respiration en trotant, & la musérole du caveçon assez serrée pour ne point varier sur le nez. Il faut encore que le caveçon soit armé d'un cuir, afin de conserver la peau du nez qui est très-tendre dans les jeunes chevaux.

Deux personnes à pied doivent conduire cette leçon: l'une tiendra la longe, & l'autre la chambrière. Celui qui tient la longe, doit occuper le centre autour duquel on fait trotter le cheval; & celui qui tient la chambrière, suit le cheval par derrière & le chasse en avant avec cet instrument, en lui donnant légèrement sur la croupe & plus souvent par terre; car il faut bien ménager ce châtiment dans les commencements, de peur de rebuter un cheval qui n'y est point accoutumé. Quand il a obéi trois ou quatre tours à une main, ou l'arrête, & on le flatte; ce qui se fait en accourcissant peu-à-peu la longe, jusqu'à ce que le cheval soit arrivé au centre, où est placé celui qui le conduit; & alors celui qui tient la chambrière la cache derrière lui pour l'ôter de la vue du cheval, & vient le flatter conjointement avec celui qui tient la longe.

Après lui avoir laissé reprendre haleine, il faudra le faire trotter à l'autre main & observer la même pratique. Comme il arrive souvent qu'un cheval, soit par trop de gaieté, soit par la crainte de la chambrière, galope au lieu de trotter, ce qui ne vaut rien, il faudra tâcher de lui rompre le galop en secouant légèrement le caveçon sur le nez avec la longe, & en lui ôtant en même temps la crainte de la chambrière: mais si au contraire, il s'arrête de lui-même, & refuse d'aller au trot, il faut lui appliquer de la chambrière sur la croupe & sur les fesses, jusqu'à ce qu'il aille en avant, sans pourtant le battre trop; car les grands coups souvent réitérés désespèrent un cheval, le rendent vicieux, ennemi de l'homme & de l'école, lui ôtent cette gentillesse, qui ne revient jamais, quand une fois elle est perdue. Il ne faut pas non plus, pour la même raison, faire de longues prises; elles fatiguent & ennuient un cheval; mais il faut le renvoyer à l'écurie avec la même gaieté qu'il en est sorti.

Quand le cheval commencera à trotter librement à chaque main, & qu'on l'aura accoutumé à venir finir au centre, il faudra alors lui apprendre à changer de main: & pour cela, celui qui tient la longe, dans le temps que le cheval trotte à une main, doit reculer deux ou trois pas en tirant à lui la tête du cheval, en même temps celui qui tient la chambrière, doit gagner l'épaule de dehors du cheval pour le faire tourner à l'autre main en lui montrant la chambrière, & même l'en frappant, s'il refuse d'obéir, ensuite le finir au centre, l'arrêter, le flatter & le renvoyer.

Afin que la leçon du trot à la longe soit plus profitable, il faudra avoir l'attention de tirer la tête du cheval en dedans avec la longe, & de lui élargir en

même temps la croupe avec la chambrière, c'est-à-dire, la jeter dehors, en lui faisant faire un cercle plus grand que celui des épaules, ce qui donne la facilité à celui qui tient la longe, d'attirer l'épaule de dehors du cheval en dedans, dont le mouvement circulaire qu'elle est obligée de faire dans cette posture, assouplit un cheval.

Après avoir accoutumé le cheval à l'obéissance de cette première leçon, ce qu'il exécutera en peu de jours, si on s'y prend de la manière que nous venons de l'expliquer; il faudra ensuite le monter, en prenant toutes les précautions nécessaires pour le rendre doux au montoir. Le cavalier étant en selle, tâchera de donner au cheval les premiers principes de la connoissance de la main & des jambes; ce qui se fait de cette manière. Il tiendra les rênes du bridon séparées dans les deux mains, & quand il voudra faire marcher son cheval, il baissera les deux mains & en même temps, il approchera doucement près du ventre les deux gras de jambes, sans avoir d'éperons, (car il n'en faut point dans ces commencements). Si le cheval ne répond point à ces premières aides, ce qui ne manquera pas d'arriver, ne les connoissant point, il faudra alors lui faire peur de la chambrière, pour laquelle il est accoutumé de fuir; en sorte qu'elle servira de châtiment, lorsque le cheval ne voudra pas aller en avant pour les jambes du cavalier; mais il ne faudra s'en servir que dans le temps que le cheval refusera d'obéir aux mouvements des jarrets & des gras de jambes.

De même, lorsqu'on veut apprendre au cheval à tourner pour la main, il faut, dans le temps que le cavalier tire la rêne de dedans du bridon, & que le cheval refuse de tourner, que celui qui tient la longe, tire la tête, & l'oblige de tourner; en sorte qu'elle serve de moyen pour l'accoutumer à tourner pour la main, comme la chambrière à fuir pour les jambes, jusqu'à ce qu'enfin le cheval soit accoutumé à suivre la main, & à fuir les jambes du cavalier; ce qui se fera en peu de temps, si on emploie les premières aides avec le jugement & la discrétion qu'il faut avoir en commençant les jeunes chevaux: car le manque de précaution dans ces commencements, est la source de la plupart des vices & des défordres, dans lesquels tombent les chevaux par la suite.

Lorsque le cheval commencera à obéir facilement, & se déterminera sans hésiter, soit à tourner pour la main, soit à aller en avant pour les jambes, & à changer de main, comme nous venons de l'enseigner; il faudra alors examiner de quelle nature il est, pour proportionner son trot à la disposition & à son courage.

Il y a en général deux sortes de natures de chevaux. Les uns retiennent leurs forces, & sont ordinairement légers à la main: les autres s'abandonnent, & sont pour la plupart pesants, ou tirent à la main.

Quant à ceux qui se retiennent naturellement,

il faut les mener dans un trot étendu & hardi, pour leur dénouer les épaules & les hanches. A l'égard des autres, qui sont naturellement pesants, ou qui tirent à la main en tendant le nez, il faut que leur trot soit plus relevé & plus raccourci, afin de les préparer à se tenir ensemble. Mais les uns & les autres doivent être entretenus dans un trot égal & ferme, sans trainer les hanches, il faut que la leçon soit soutenue avec la même vigueur du commencement jusqu'à la fin, sans pourtant que la reprise soit trop longue.

Ces premières leçons de trot ne doivent avoir pour but, ni de faire la bouche, ni d'assurer la tête du cheval: il faut attendre qu'il soit dégourdi, & qu'il ait acquis la facilité de tourner aisément aux deux mains; par ce moyen on lui conservera la sensibilité de la bouche, & c'est pour cela que le bridon est excellent dans ces commencements, parce qu'il appuie très-peu sur les barres, & point du tout sur la barbe, qui est une partie très-délicate, & où réside, comme le dit fort bien M. le Duc de Newcastle, le vrai sentiment de la bouche du cheval.

Lorsqu'il commencera à obéir à la main & aux jambes, sans le secours de la longe, ni de la chambrière; il faudra alors, & pas plutôt, le mener en liberté, c'est-à-dire sans longe, & au pas sur une ligne droite, en le sortant du cercle, pour l'aligner, c'est-à-dire, lui apprendre à marcher droit, & à connoître le terrain. Sitôt qu'il ira bien au pas sur les quatre lignes & dans les quatre coins du carré, sur lequel on l'aura mené, il faudra ensuite sur ces quatre mêmes lignes, le mener au trot, toujours les rênes du bridon séparées dans les deux mains; en sorte que de quatre petites reprises, qui sont suffisantes chaque jour, & chaque fois qu'on monte un cheval, il faut en faire deux au pas, & les deux autres au trot alternativement, en finissant par le trot, parce qu'il n'y a que cette allure qui donne la première souplesse.

Si le cheval continue d'obéir facilement au pas & au trot avec le bridon, il faudra commencer à lui mettre une bride avec un mors à simple canon & une branche droite, qui est la première embouchure qu'on donne aux jeunes chevaux, comme nous l'avons expliqué dans la première partie.

DE L'INSTRUCTION DU CHEVAL. (DUPATY).

La souplesse du cheval est une suite de son obéissance; & cette obéissance dépend beaucoup des bons ou des mauvais traitements qu'il a éprouvés dans sa jeunesse & dans le temps où les hommes commencent à l'approcher. On ne sauroit alors agir avec trop de douceur pour l'accoutumer à se laisser toucher & manier de toutes façons, & pour empêcher de s'effrayer de ce qui l'environne. Comme on a beaucoup écrit sur les préparatifs qui conduisent le cheval à se familiariser avec l'homme, je n'en parlerai point ici; je supposerai qu'on a à faire

à un cheval doux, d'une bonne nature, & disposé à recevoir les instructions de l'art.

Quoique l'équilibre du cheval soit la première des leçons dont il ait besoin, cependant on ne peut parvenir à former cet équilibre, qu'après des opérations préliminaires, parce que cet équilibre, qui consiste, comme on l'a déjà vu, dans la juste répartition de la masse du devant du cheval sur les ressorts des jarrets que cette masse doit comprimer, est subordonné à la souplesse que les reins acquièrent par l'âge à la force de ses muscles augmentée par l'exercice, & à sa bonne volonté qu'on excite par la douceur & par des leçons peu fatigantes & qui se succèdent dans l'ordre le plus naturel.

Le cheval en liberté, & à tout âge, prend de lui-même, il est vrai, l'équilibre qui lui convient; & cela ne lui occasionne aucune peine. Mais il ne sauroit en être de même lorsqu'il porte l'homme, dont le poids augmente la charge sur ses jarrets: pour qu'il puisse parvenir à cet équilibre, il faut que les muscles acquièrent plus de force & d'adresse.

On est assez dans l'usage de commencer dans l'enceinte de quatre murs les poulains qu'on projette de former pour l'école. Cependant je crois qu'il seroit plus avantageux de leur donner dehors les premières instructions. On doit demander d'abord au jeune cheval qu'il supporte patiemment les harnois de toute espèce, & le poids de l'homme: parvenu là, qu'il marche en avant sans se défendre & sans trop de gaieté. Je donnerai les moyens convenables pour l'engager à aller en avant.

Le premier instrument est le bridon, dont il est bon de se servir très-longtemps pour le jeune cheval. Comme son effet est doux, il n'occasionne point de vives douleurs à l'animal, & ne le contraint pas trop, ce qui est bien essentiel: car dans les commencements, le cheval dépourvu d'adresse & d'intelligence, emploie beaucoup plus de force qu'il ne faudroit; & si on lui oppose de grandes résistances, il agit avec le plus de vigueur qu'il peut, il s'étend, se roidit & se défend.

Néanmoins comme il est à propos de le contraindre, en sorte qu'il commence de bonne heure à se placer & à se contraindre, on se sert de la martingale. Son effet est celui d'un caveçon très-doux, qui empêche le cheval de porter la tête trop au vent. On la tient aisée dans les commencements, afin de ne pas forcer les muscles du cou ni les ligaments. A mesure que le cheval prend de l'adresse, on la raccourcit, & on lui baisse ainsi le nez peu à peu, au point qu'on le desire. Il ne faut pas que la martingale soit trop courte, car la tête seroit obligée de baisser, & le cou ne pourroit s'enlever & se placer.

L'adresse du cheval est une qualité qu'il a reçue de la nature, ou qu'il acquiert par la souplesse; & la souplesse est l'emploi des forces musculaires re-

lativement aux mouvements qu'ils doivent exécuter, joint à la liberté des articulations: car un jeune cheval se roidit dans les commencements, parce que ses muscles agissent avec trop de force; & cet emploi de force est nécessaire en lui pour prévenir les chutes qui pourroient être occasionnées par le défaut d'équilibre, l'usage n'ayant point encore donné à ses articulations toute l'étendue de mouvement que la nature leur a accordée selon leur conformation.

Du trot à la longe.

Le cheval équipé convenablement, je crois qu'il faudroit d'abord le trotter à la longe pour abatre une partie de sa gaieté & pour le dégourdir. Mais cette leçon, que tout le monde se mêle de donner & croit bien connoître, n'est pas si facile à exécuter qu'on se l'imagine.

Après avoir mis le caveçon comme il convient, on ajuste les rênes du bridon, en sorte qu'elles soient assurées des deux côtés, mais sans être trop tendues. La rêne de dehors sera un peu plus sentie que celle de dedans, afin de contrebalancer l'effet de la longe, & d'empêcher le cheval de porter trop le cou dans la volte, comme cela arrive souvent. Lorsque le cheval se place de lui-même, on peut tenir les rênes fort égales, en sorte qu'il soit droit, & que la longe seule lui donne le pli: il me semble que cette manière est préférable; le cheval est mieux aligné.

Le cheval auquel on a donné un peu de liberté, prend de la gaieté, saute, galope, & veut sortir de la volte; c'est ce qu'il faut éviter, non par de grands coups de caveçon, & moins encore en tirant la longe, car plus on la tireroit, plus le cheval résisteroit & tendroit à s'échapper. Voici comme on s'y prendra.

Commencez par faire connoître le terrain à l'animal, en le promenant à la main sur le cercle qu'il doit parcourir en liberté. Pour cet effet, prenez la longe à un pied environ de son attache au caveçon, & étendez le bras, éloignez-vous de la longueur du cheval que vous conduirez, marchez à la hauteur de son épaule, en sorte qu'il aille un peu avant vous; faites lui faire ainsi le tour du cercle; peu-à-peu allongez la corde; enfin vous arriverez au bout, & alors votre cheval pourra trotter sur le cercle si vous le voulez.

Si le cheval va à droite, ou s'il est à droite, c'est votre main gauche qui tiendra la longe, afin que vos yeux soient tournés du même côté que ceux du cheval: par-là votre regard ne l'effraiera point, & vous ne vous trouverez point devant lui. Si le cheval veut sortir de son terrain, secouez légèrement la longe; le coup de caveçon qu'il recevra lui causera quelque douleur; & dès qu'il aura compris que ces coups augmentent lorsqu'il s'enfuit, il cessera de résister & il suivra sa piste. Si le cheval veut galoper, laissez-le faire; lassé du galop, il prendra le trot de lui-même. S'il s'arrête, ou s'il

vent retourner, aidez-le avec la chambrière, & déterminez-le en avant en le frappant sur la croupe.

Si on desire arrêter le cheval & le faire changer de main, on raccourcit insensiblement la longe, & le cheval se rapproche de l'homme. Là on le carresse, on le laisse reprendre. On le met ensuite à l'autre main, & on travaille comme je viens de dire. A mesure que le cheval s'affonplit & prend de la force, tenez les rênes du bridon plus courtes, il se placera alors & se soutiendra bien mieux.

Lorsque je m'aperçois que l'animal commence à se bien décider dans son trot, je lui fais faire tout près de moi quelques tours au pas, ayant attention à ce qu'il range un peu les hanches. Ensuite tenant la longe d'une main, je la secoue un peu, & en même temps je le touche légèrement de la gaulle au défaut de l'épaule, afin qu'il aille de côté en chevalant. Dès qu'il a compris ce que je demande, il le fait. Je tiens la main légère, & je le suis. De cette manière il va sur une ligne oblique, en passant la jambe de dedans sur celle de dehors. Lorsqu'il a fait cinq ou six pas, je m'arrête & l'appelle de la langue: l'animal se porte en avant, & je recommence si je le juge à propos.

Quand il exécute bien cette leçon, je lui gagne des temps de côté en le menant sur le cercle par les mêmes procédés, avec cette différence que je range un peu les hanches, & que je le maintiens plus en avant. Enfin je le ramène à moi, & je me fais suivre par le cheval, afin qu'il s'accoutume à l'homme. Enfin je finis par le faire reculer, en secouant le caveçon, & en baissant la corde de manière qu'il la sente entre les deux narines. Puis je le tire à moi & le conduis en avant. Ainsi finit ma leçon de longe.

Par cette leçon donnée avec une grande douceur, on parvient aisément à procurer aux jeunes chevaux une première souplesse, & on les dispose ainsi plutôt & plus facilement à obéir en liberté.

Je ne suis pas d'avis de faire monter les jeunes chevaux à la longe; il leur en coûte beaucoup lorsqu'ils sont sous l'homme. Quelle fatigue ne doivent-ils pas éprouver, si on les oblige de se captiver à son poids & à ses opérations? Pourquoi d'ailleurs commencer par ce qu'il y a de plus pénible?

DU TROT (THIROUX).

Le premier axiome de l'équitation, celui qui sert de base à la foule des autres vérités dont elle brille, présente la main & les jambes du cavalier comme les seuls agens de la correspondance établie entre l'homme & le cheval. Dans la précédente leçon, qui fixe les fonctions particulières à chacune de ces puissances, on croit avoir suffisamment prouvé que l'utilité des jambes (abstraction faite du secours que le cavalier tire de leur enveloppe) se borne uniquement à porter le cheval en avant, au moyen de l'aliment que leurs pressions motivées sur les différentes combinaisons de

la main fournissent au centre par l'apport réitéré de la colonne de derrière, tandis que la main, en disposant la colonne de devant, dirige les diverses évolutions qu'il exécute. Cette phrase a pu choquer tous ceux qui prétendent que les jambes du cavalier doivent agir séparément sur l'arrière-main du cheval. Mais pour peu qu'ils veuillent m'entendre, j'espère leur démontrer que nos principes sont très-analogues. En effet, lorsqu'un écuyer dit à son élève, après avoir approché vos deux jambes également, faites dominer celle qui doit pousser les hanches de votre cheval, que vous recevrez ensuite dans la jambe que vous avez mollie; n'est-ce pas exactement articuler le précepte que je donne dans la première leçon à l'article du tourner, où je dis positivement; portez la main, soit arrondie, soit cambrée, & l'assiette du milieu du corps du côté où vous desirez tourner votre cheval, puisque l'assiette forcée, par supposition, à droite nécessite la jambe droite du cavalier plus étendue sur le corps du cheval, conséquemment plus sentie que la jambe gauche, qui ne reçoit la croupe à son tour qu'après que la fin de l'évolution du tourner a remis le cheval droit d'épaules & de hanches? Au surplus on a vu ces évolutions au nombre de sept, émaner d'un pareil nombre de temps de main; qui sont, la main placée, pour tenir le cheval dans l'inaction; la main retenue, qui produit le rassembler; la main rendue, afin de laisser former le premier pas; la main reprise, d'où naît le demi-arrêter; la main arrondie, qui porte le cheval à droite; la main cambrée, qui le porte à gauche; la main rapprochée du corps, afin de l'arrêter; enfin le reculer qui suit la main remontée le long du corps. L'exposition & le développement de ces principes tout naître le désir de quitter les ondulations douces & uniformes de la première allure du cheval, pour chercher, dans une démarche plus agitée, les fréquentes occasions d'exercer la tenue, & conséquemment les moyens d'affermir de plus en plus la solidité de l'assiette. Or, des trois procédés dont le cheval se sert pour se mouvoir, il semble qu'il ne jouisse de l'intermédiaire, connu sous la dénomination du trot, qu'afin de coopérer à l'exécution d'un projet aussi sagement conçu. En effet, la grande habitude de cette allure, plus accélérée & plus vibrée que celle du pas, familiarise avec les différents mouvements du cheval à tel point que, loin de redouter la succession rapide de ceux qui lui sont ordinaires, la rudesse des secousses, même les moins attendues, ne causent plus aucun dérangement, ni dans la puissance des jambes qui continuent d'agir, tantôt par pression, tantôt par enveloppe, ni dans l'assiette du cavalier qu'une tenue souvent éprouvée rend maître de calculer les temps de sa main, sans qu'elle en reçoive la moindre altération. On ne regarde pas comme indifférent de rappeler encore que, par le mot tenue, on entend toujours parler de cette multitude de tangentes qui sortent de l'étendue des

cuisse & des jambes égales, & dont on forme une enveloppe que le cavalier adapte au-dessous du diamètre de la circonférence du cheval qu'il veut embrasser. A l'égard de l'assiette, on fait, à n'en pouvoir douter, qu'elle n'existe qu'autant que le haut des deux cuisses & le croupion posent absolument sur la selle. Malgré les avantages émanés de la tenue, puisque sans elle on ne peut entretenir la justesse de l'assiette, cependant lorsque l'enveloppe captive seule l'attention du cavalier, elle occasionne dans le bas du corps une roideur inévitable, qui prive bientôt le milieu du corps de son point d'appui d'équerre, & nuit indispensablement à l'aplomb du haut du corps. Ainsi quiconque sacrifie l'assiette à la tenue doit renoncer aux finesse de l'art, en perdant l'espoir d'acquérir les qualités inestimables qui constituent la bonté de la main; qualités précieuses à cheval, dépendantes, à la vérité, de l'accord parfait entre les proportions du haut, du milieu & du bas du corps, mais dont le cavalier ne s'assure la possession que par l'exercice raisonné des positions qu'il vient de prendre. Après avoir démontré combien il est essentiel de sçavoir allier l'assiette avec la tenue, on a rendu compte des raisons qui font donner la préférence au trot, lorsqu'on a l'ambition de parvenir au dernier degré de fermeté; actuellement nous allons passer à la définition de cette allure.

Ce que c'est que le trot.

Dans la première leçon où on décrit les procédés naturels au cheval pour marcher, il est dit qu'il ne réussit à former un pas en avant que par la combinaison transversale de ses quatre jambes, enlevées & rapportées les unes après les autres; ensuite qu'à l'allure tardive du pas, le cheval pèse alternativement sur trois jambes, une de devant & deux de derrière, ou une de derrière & deux de devant. Mais l'allure plus diligentée du trot exige que le cheval qui veut la prendre, s'appuie seulement sur deux jambes transversales, afin de pouvoir détacher de terre les deux autres ensemble: de façon que pour trotter, le cheval enlève en même temps une jambe de devant & la jambe de derrière opposée, qui sont à peine remises à terre qu'il leur fait succéder, aussi du même temps, les deux autres obliques, & toujours ainsi. On conçoit aisément que sans le repos du corps sur les deux jambes opposées qui restent à terre, il seroit impossible au cheval de lancer en l'air les deux jambes transversales qui lui font embrasser le terrain relatif à la vitesse de son trot.

Comment on met un cheval au trot.

C'est assez de jeter les yeux sur la position différemment prise par un cheval au pas que par un cheval au trot, pour appercevoir que nonobstant la combinaison uniforme qu'il observe à ces deux allures dans le jeu transversal de ses quatre jambes, cependant la dernière façon de se mouvoir l'oblige

à s'enlever un peu plus que la première. En effet le cheval qui marche n'est astreint à lever ses jambes transversalement que les unes après les autres, au lieu que le cheval qui trotte, détache, dans le même ordre, toujours deux jambes à-la-fois. Une différence aussi marquée n'indique-t-elle pas que pour déterminer un cheval à se lancer au trot, il faut nécessairement employer une méthode distincte de celle qui l'engage à s'ébranler au pas? En conséquence, d'après la préparation du rassembler, préparation qui doit être commune à toutes les allures du cheval, on rend la main. Alors le relâchement des rênes produit l'effet qu'il a coutume de rapporter, sur-tout lorsqu'on a soin de le faire accompagner par la pression des jambes égales, & le cheval, qui étend sa colonne de devant avec l'intention de marcher, se dispose à mouvoir, ou la jambe 1 ou la jambe 2. Voilà l'instant à saisir pour marquer un demi-arrêt, non-seulement afin de restituer à la colonne de devant le degré d'élasticité qu'elle perd en s'étendant, mais encore afin que la puissance des jambes, doublement imprimée sur la colonne de derrière, pousse le ressort de cette partie jusqu'à son dernier période. Lorsque le demi-arrêt a réuni, pour la seconde fois, le cheval au centre, le cavalier rend définitivement la main, sans rien diminuer de la pression de ses jambes égales. Aussitôt le cheval, dont les deux colonnes sont resserrées plus que de coutume, profite de la liberté qui lui est offerte une seconde fois dans son avant-main, & se hâte de lever une de ses jambes de devant. Mais comme l'apport forcé de la colonne de derrière ne lui permet pas d'attendre que cette jambe en l'air soit remise à terre avant que d'en détacher une de celles de derrière, cherchant d'ailleurs à s'affranchir le plutôt qu'il lui est possible de la contrainte que le demi-arrêt lui fait éprouver, le cheval élève ensemble une jambe de devant & celle de derrière opposée. Après avoir rapporté en même temps à terre les deux jambes transversales qui s'en sont détachées à-la-fois, il renouvelle la même opération avec les deux autres, & par ce jeu successif de deux jambes toujours obliques, il entretient l'allure du trot.

Si l'élève est curieux de connoître le point qui sépare la méthode du trot d'avec celle du pas, il faut l'aider à les comparer. Pour mettre un cheval au pas, on commence par le rassembler, ensuite on rend la main & on rapproche les jambes. Lorsqu'on a rassemblé le cheval qu'on destine au trot, on rend de même la main, mais on la reprend sur-le-champ en doublant l'approche des jambes, & on finit par redescendre la main. Ainsi le demi-arrêt, ajouté à la première descente de main, efface le produit du pas qu'il remplace par le résultat du trot. Au moyen de ce qu'à cette dernière leçon il ne faut rien innover à la suite des temps de main précédemment adaptés, soit au rassembler, soit au demi-arrêt, soit au tourner, soit à l'arrêt total, soit au reculer, le cavalier est à même de tirer le meilleur

leur part des nouvelles sensations qu'il essaie, puisque rien ne le distrait du soin important de veiller au fini de sa position.

Défaut à éviter dans le trot.

Plus on exige de vitesse de la part du cheval, & plus il faut se rappeler que le poids de l'homme lui est absolument étranger. Convaincu de cette vérité, le cavalier doit sentir qu'il ne suffit pas de se conformer aux loix de la nature pour embarquer avec précision un cheval à ses différentes allures, mais qu'il devient indispensable de l'aider à les entretenir avec la même justesse, en tâchant de réparer à propos les forces dont il auroit abusé. Par exemple, pendant que le trot subsiste, si on omet de remonter de temps en temps le ressort de la colonne de devant, l'inégalité dans la progression des deux jambes transversales enlevées à-la-fois, qui résulte évidemment de ce manque d'attention, peut avoir des suites très-dangereuses. En effet, lorsque la main abandonne le bipède de devant, tandis que la pression des jambes égales chasse toujours vivement le bipède de derrière, l'arrière-main du cheval fait supporter à l'avant-main la totalité du volume qui devrait leur être commun; disposition vicieuse qu'on désigne par la périphrase *être sur les épaules*. Alors la charge combinée de l'homme & du cheval, inconsidérément portée sur l'avant-main, alourdit visiblement la jambe de devant, dont le jet raccourci, en raison de son peu d'élevation, ne quadre plus avec l'élan de la jambe de derrière. Or, cette dernière jambe trop allégée, quoique diligentée suivant les règles du trot, vient heurter la jambe de devant appesantie, à l'instant où les efforts du cheval réussissent enfin à l'arracher de terre. C'est ce bruit désagréable, occasionné par la pince du pied de derrière, qui frappe sur le talon du pied de devant, qu'on nomme forger. Comme on n'est pas toujours assez heureux pour que l'action du forger incommode seulement l'oreille, puisqu'un cheval trotant sur les épaules est toujours au moment de s'abattre, soit parce que le bipède de devant surchargé n'a plus l'aisance de franchir les inégalités qu'il rencontre, soit parce que les atteintes répétées du bipède de derrière deviennent par trop douloureuses, il faut enseigner le moyen d'éviter un défaut aussi préjudiciable. On dit le moyen, car dans l'immense combinaison des temps de main simples & composés qui servent à l'équitation, le seul demi-arrêt peut s'opposer aux désordres émanés du trot sur les épaules. Ainsi, chaque fois que le cliquetis menaçant des pieds du cheval avertit le cavalier du danger éminent qu'il court, ce dernier doit chercher à faire oublier sa négligence en marquant promptement un demi-arrêt, afin que le cheval recouvre, avec l'élasticité de l'avant-main, la faculté de lancer ses jambes de devant en raison proportionnelle à la vélocité de celles de derrière.

Equitation, Escrime & Danse.

V.

VAIN. Cheval vain, c'est celui qui est foible par trop de chaleur, ou pour avoir pris quelques remèdes, ou pour avoir été mis à l'herbe, en sorte qu'il ne peut guère travailler.

VAISSELLE. Prix qu'on donne en Angleterre pour de certaines courses de chevaux.

VENT se dit d'un cheval qui commence à être poussif. Ce cheval a du vent. On dit aussi qu'il porte le nez au vent, ou qu'il porte au vent, quand il ne porte pas en beau lieu, quand il tient la tête haute comme font les chevaux croates ou cravates, & la plupart des chevaux anglois. La différence entre porter au vent & battre à la main, consiste en ce que le cheval qui bat à la main, secoue la tête & résiste à la bride; & celui qui porte au vent, lève la tête sans la secouer, & quelquefois il bat à la main. Le contraire de porter au vent est de s'armer & de porter bas; & ces deux défauts diffèrent encore entre eux. La martingale ramène quelquefois un cheval qui porte au vent.

UNIR se dit d'un cheval quand on le fait galoper si juste, que son train de devant ne fasse qu'une même action avec celui de derrière, sans que le cheval change de pied, ou galope à faux. Ce cheval s'unit. Unir un cheval. Cheval qui marche uniment.

VOLTE. C'est un rond ou une piste circulaire sur laquelle on manie un cheval. Il y a des voltes de deux pistes; & c'est quand un cheval, en maniant, marque un cercle plus grand des pieds de devant, & un autre plus petit de ceux de derrière. D'autres sont d'une piste; & c'est quand un cheval manie à courbettes & à cabrioles, en sorte que les hanches suivent les épaules, & ne font qu'un rond ou un ovale de côté ou de biais, autour d'un pilier ou d'un centre réel ou imaginaire.

VOLTE RENVERSÉE. C'est celle où le cheval maniant de côté, a la tête tournée vers le centre, & la croupe vers la circonférence, en sorte que le petit cercle se forme par les pieds de devant, & le grand par ceux de derrière. La situation des épaules & de la croupe au respect du centre directement opposée à leur situation dans la volte ordinaire, lui a fait donner le nom de volte renversée. Les voltes renversées faites avec méthode & pratiquées avec jugement, apaisent les chevaux inquiets. On dit faire les six voltes, manier un cheval sur les quatre coins de la volte, le mettre sur les voltes, se coucher sur les voltes, embrasser toute la volte, passer sur les voltes, ferrer la volte, en parlant de divers exercices qu'on fait au manège. Les six voltes se font terre-à-terre, deux à droite, deux à gauche, deux autres à droite, & toutes d'une haleine, observant le terrain de même cadence, maniant tride & avec presse, le devant en l'air, le cul à terre, la tête & la queue fermes. Pour faire les

O o

six voltes, il faut un cheval bien dressé, très-obéissant & très-vigoureux. Manier un cheval sur les quatre coins de la volte, c'est le conduire avec tant de justesse, qu'à chaque coin, à chaque angle de la volte, il fasse une volte étroite, qui n'occupe que le quart de la grande volte, la tête & la queue également fermes, sans perdre un seul temps & tout d'une reprise. Mettre un cheval sur les voltes; le faire manier, travailler sur les voltes & aux airs, suppose un cheval dressé. Embrasser toute la volte, c'est faire en sorte que les épaules du cheval maniant sur les voltes, aillent avec les hanches, qu'il prenne bien tout le terrain, qu'il fasse à chaque temps un grand chemin avec ses jambes de devant, en un mot qu'il ne batte pas la poudre. Le cheval se couche sur les voltes, lorsqu'il a le cou plié en dehors, & qu'il porte la tête & la croupe hors la volte; si en maniant à main droite, il a le corps plié & courbé comme s'il alloit à gauche, on dit qu'il est alors couché sur les voltes. Passéger ou promener un cheval sur les voltes, c'est le mener sur deux pistes, & le faire marcher de côté, en sorte que la croupe & la tête tracent un chemin parallèle. On passéger un cheval de sa longueur sur les voltes, lorsqu'on le fait marcher de côté, alentour d'un centre, en sorte qu'il regarde dans la volte, & que la moitié de ses épaules marche avant la croupe. On passéger un cheval sur les voltes au pas & au trot, le mouvement dans les deux cas est le même, la différence ne consiste que dans le différent degré de lenteur ou de vitesse. On dit élargir un cheval, lorsque maniant sur les voltes, & après qu'il les a trop serrées, on lui fait regagner le terrain qu'il a perdu. Volte se dit aussi des manèges qu'on fait sur le cheval de bois pour apprendre à monter à cheval & à en descendre légèrement. La demi-volte est un demi-rond que le cheval fait d'une ou de deux pistes, au bout duquel il change de main & revient sur la même ligne. Serrer la demi-volte, terminer ou fermer une passade par une demi-volte dans l'ordre, bien serrée; bien arrondie, c'est lorsque le cheval la finit précisément sur la même ligne où il l'a voit commencée, & se trouve en état de repartir justement au dernier temps de la demi-volte qu'il vient de faire. Les demi-voltes de la longueur du cheval sont des demi-ronds de deux pistes que le cheval fait en maniant ou en travaillant de côté, les hanches basses & la tête haute, tournant fort étroit, en sorte

qu'ayant fait un demi-rond, il change de main pour en faire un autre suivi d'un autre changement de main & d'un autre demi rond qui se croise avec le premier en figure d'un 8 de chiffre. Cette demi-volte de la longueur du cheval est un manège très-difficile. La demi-volte ou passade à cinq temps est un demi-tour qui se fait au bout d'une ligne droite, une hanche en dedans, en cinq temps de galop sur les hanches, & au cinquième temps le cheval doit avoir fermé la demi-volte pour être à repartir. Dans les passades furieuses la demi-volte se fait en trois temps; dans la passade en pirouette, le cheval fait la demi-volte d'un seul temps des épaules & des hanches; mais lorsque les demi-voltes se font à courbettes, on les appelle passades relevées. On dit aussi en parlant des voltes ou des demi-voltes, cheval qui s'accule en maniant sur les voltes, cheval qui s'accule en faisant des demi-voltes, ce qui arrive quand les épaules n'embrassent pas assez de terrain, la croupe s'approche trop près du centre de la volte. Quand en maniant sur les voltes, la croupe du cheval va avant les épaules, on dit qu'il s'entable; & on appelle faire une pointe, lorsqu'en maniant sur les mêmes voltes, il ne suit pas exactement le rond. En travaillant sur les voltes, on ne doit jamais changer de main, si ce n'est en portant le cheval en avant & en l'arrondissant. Une demi-volte la croupe en dedans & fermée en cinq temps, s'appelle répolon. Il y a plusieurs autres expressions consacrées aux voltes, par exemple, sans que la croupe échappe, c'est-à-dire sans que la croupe sorte de la volte. Ce cheval se dévide en montant sur les voltes, c'est-à-dire, que ses épaules vont trop vite, & que la croupe ne suit pas. Manier également bien sur les voltes & par le droit. Galoper sur les voltes. Tromper un cheval à la demi-volte un temps en avant avec la jambe de dedans, & reprendre à main gauche dans la même cadence qu'on avoit commencé, de sorte qu'on regagne en se trouvant à gauche, l'endroit où la demi-volte avoit été commencée à droite.

VOLTIGER. Faire les exercices sur le cheval de bois pour apprendre à monter à cheval & à descendre légèrement, ou à faire divers tours qui montrent l'agilité & la dextérité d'un cavalier.

VOLTIGEUR. Maître qui enseigne à voltiger sur le cheval de bois. Le roi a des officiers voltigeurs dans la grande & dans la petite écurie, pour enseigner aux pages à voltiger.

A C A

A CADÉMIE d'armes. Salle où l'on apprend à tirer des armes.

Règles que l'on doit observer dans les académies d'armes.

1. Ne point jurer le saint nom de Dieu.
 2. Ne point dire de paroles ni de chansons indécentes.
 3. Ne point badiner, attendu que les suites en sont ordinairement fâcheuses.
 4. Ne point railler personne sur le fait des armes.
 5. Ne point tirer l'épée dans la salle.
 6. Ne point tirer des armes sans être antés.
 7. Ne point tirer des armes l'épée au côté.
 8. Ne point troubler ceux qui tirent des armes.
 9. Ne point traîner le bouton du fleuret à terre.
 10. Ne point tirer des armes lorsqu'on se sent pris de vin.
 11. Ne point boire ni fumer dans la salle d'armes.
 12. Faire politesse aux personnes présentables qui viennent dans la salle, & leur offrir des fleurets sous l'agrément du maître.
 13. Les fleurets cassés seront pour le compte des écoliers qui les auront présentés aux étrangers pour faire assaut.
 14. Les fleurets qui seront cassés par les écoliers d'une même salle, seront payés par celui entre les mains duquel le tronçon sera resté.
 15. En tirant des armes, lorsque l'on fait tomber le fleuret de son adversaire, il faut le ramasser promptement, & le lui remettre en main avec politesse.
 16. Si malheureusement en tirant des armes, on se frappoit au visage, celui qui donne le coup doit faire honnêteté à l'autre.
 17. Les écoliers peuvent venir les jours ouvriers aux heures de la salle, s'ils le jugent à propos, n'étant point ouverte les fêtes & dimanches.
 18. Il faut que l'écolier prenne sa leçon d'armes sans interruption, attendu qu'elle ne dure à-peu-près que le temps d'une affaire sérieuse.
 19. L'écolier doit payer les fleurets qui se cassent, lorsqu'il s'exerce contre le maître ou contre le prévôt de salle.
 20. Et enfin il est de l'honneur de l'écolier de payer régulièrement le prix convenu.
- ALLER** (à l'épée); on dit d'un escrimeur qu'il bat la campagne, qu'il va à l'épée, quand il s'ébranle sur une attaque, & qu'il fait de trop grands mouvements avec son épée pour trouver celle de l'ennemi. C'est un défaut dans un escrimeur d'*aller* à l'épée, parce qu'en voulant parer un côté il en découvre un autre.

APPEL; attaque qui se fait d'un simple battement du pied droit dans la même place.

B A T

ARMES. Ce terme s'emploie de la manière suivante: on dit tirer dans les armes, c'est allonger un coup d'épée entre les bras de l'ennemi, ou ce qui est la même chose, du côté gauche de son épée; tirer hors les armes, c'est allonger un coup d'épée hors des bras de l'ennemi, ou ce qui est la même chose, du côté droit de son épée. Tirer sur les armes, c'est porter un coup d'estocade à l'ennemi, dehors ou dans les armes, en faisant passer la lame de l'épée par-dessus son bras. Tirer sous les armes, c'est porter une estocade à l'ennemi dehors ou dans les armes, en faisant passer la lame de l'épée par-dessus son bras.

ATTAQUE, est un ou plusieurs mouvements que l'on fait pour ébranler l'ennemi, afin de le frapper pendant son désordre.

B.

BATTEMENT d'épée; attaque qui se fait en frappant avec la lame de son épée celle de l'ennemi. Les battements d'épées se font toujours du pied ferme, en dégageant ou sans dégager, sur les armes ou sous les armes.

BATTEMENT d'épée en dégageant, se fait comme le battement simple, excepté qu'on commence par dégager.

BATTEMENT d'épée de tierce, sans dégager sur les armes ou sous les armes. Il se fait en frappant d'un coup sec du fort du faux tranchant sur celui de l'épée de l'ennemi, en faisant un mouvement en avant comme quand on pare; & au même instant on allonge l'estocade de tierce ou de seconde sans quitter son épée.

A l'instant où vous frappez sur l'épée de l'ennemi, il peut dégager ou la forcer; s'il dégageoit, alors vous ne rencontreriez pas son épée. C'est pourquoi en pareil cas, au lieu de pousser l'estocade de tierce ou de seconde, vous allongerez une estocade de quarte ou de quarte basse; & s'il force l'épée, vous porterez l'estocade de quarte ou de quarte basse, en dégageant. Voyez *premier dégageant force*.

BATTEMENT d'épée de quarte, sans dégager sur les armes ou sous les armes. Il se fait en frappant sur le fort de l'épée de l'ennemi (on frappe ce coup en faisant un mouvement en avant comme quand on pare), & au même instant on allonge l'estocade de quarte ou de quarte basse sans quitter la lame.

A l'instant où vous frappez sur l'épée de l'ennemi, il peut dégager ou la forcer, & alors vous ne rencontreriez pas son épée; c'est pourquoi en pareil cas, au lieu de pousser l'estocade de quarte

ou de quarte basse ; vous allongerez votre estocade de tierce droite ou de seconde ; & s'il force l'épée, vous porterez l'estocade de tierce ou de seconde.

C.

CONTRE-DÉGAGEMENT. C'est l'action de dégager en même-temps que l'ennemi dégage. *V. DÉGAGER.* D'où il suit que les épées sont toujours dans la même position.

CONTRE DU CONTRE-DÉGAGEMENT. C'est l'action de dégager réciproquement. Vous dégagez, l'ennemi contre-dégage ; vous contre-dégagez & lui aussi, ainsi à l'infini.

COULEMENT d'épée. Attaque qui se fait en glissant d'un bout à l'autre la lame de son épée contre celle de son ennemi ; on coule de pied ferme & en gagnant la mesure, *voyez MESURE.* On coule en dégageant & sans dégager. La meilleure de toutes les attaques est celle-ci, parce qu'elle détermine absolument l'ennemi à agir.

COULEMENT de pied ferme & sans dégager, est celui qui se fait en mesure sans quitter l'épée de l'ennemi.

Il s'exécute ainsi : 1°. faites du bras droit tout ce qui est enseigné pour parer quarte ou tierce, &c., suivant le côté où les épées sont engagées ; 2°. glissez par un frottement vif & sensible le tranchant de votre lame contre celle de l'ennemi, en avançant la pointe de l'épée droite à son corps pour le déterminer à parer ; 3°. s'il pare, dégagez en allongeant l'estocade ; 4°. s'il ne pare pas, achevez l'estocade.

On doit s'attendre en faisant un *coulement d'épée*, que l'ennemi prendra ce temps pour détacher l'estocade droite, ou en dégageant ; mais remarquez qu'au premier cas il ne peut porter l'estocade droite sans forcer votre épée ; c'est pourquoi, s'il la force, vous ferez le premier dégagement forcé. *Voyez PREMIER DÉGAGEMENT FORCÉ ;* & s'il dégage, détachez incontinent l'estocade de quarte droite si vous coulez tierce, ou l'estocade de tierce droite si vous coulez quarte.

COULEMENT de pied ferme en dégageant. Il s'exécute comme le *coulement de pied ferme sans dégager*, excepté qu'on commence par dégager.

COULEMENT d'épée en entrant en mesure sans dégager, se fait comme le *coulement de pied ferme sans dégager*, excepté que l'on ferre la mesure en coulant l'épée.

COULEMENT d'épée en serrant la mesure & en dégageant, se fait comme le *coulement de pied ferme & en dégageant*, excepté qu'on coule l'épée en entrant en mesure.

COUP d'armes. *Voyez ESTOCADÉ.* Il faut aller généralement à tous les mouvements que l'ennemi peut vous faire sans en négliger aucun, pour n'être point surpris ; c'est-à-dire, de revenir toujours à l'épée, soit qu'il vous tire ou que vous tirez, &

avoir l'épée bien devant soi. Il est bon aussi de savoir que tous les *coups d'armes* peuvent se faire en avançant sur l'ennemi, comme de pied ferme, & même en rompant la mesure, soit avec des appels du pied droit ou sans appels, en observant les principes contenus en ce livre.

Pour revenir à l'opposition de main que je fais faire à nombre de *coups d'armes* expliqués dans ce livre, & même à la flanconnade, il y a des personnes qui prétendent que cela fait présenter l'épau gauche ; conséquemment que cette opposition de la main gauche est périlleuse pour ceux qui s'en servent ; je leur soutiens hardiment qu'elle est très-utile pour se garantir, en cas que l'ennemi vint à tourner la main de quarte en tierce, & de tierce en quarte sur un même coup ; c'est-à-dire, en ligne ou transversale.

COUPER sous le poignet, c'est dégager par-dessous le poignet de l'ennemi, au lieu de dégager par-dessous le talon. *Voyez DÉGAGER.*

COUPER sur pointe, c'est porter une estocade à l'ennemi en dégageant par-dessus la pointe de son épée au lieu de dégager par-dessous le talon. *Voyez DÉGAGER.*

Simple coupé sur pointe de quarte en tierce.

L'ennemi venant à parer de la pointe sur un coup de quarte au dedans des armes, dans le même temps je fais retirer le bras à soi, & lever la lame droite en la passant par-dessus la pointe au dehors des armes, puis relever subilement le poignet en baissant la pointe, & tirer le coup de tierce à fond, les ongles en dessous, le poignet soutenu dans le principe qu'il est dit, ensuite se retirer en garde l'épée devant soi. *Voyez fig. 29.*

Simple coupé sur pointe de tierce en quarte.

Nota. Les *coups sur pointe* se font ordinairement sur les coups qu'on remarque n'être parés que de la pointe.

L'épée étant engagée de tierce dehors des armes, je fais faire un appel le long de la lame, ou une demi-botte sans dégager ; & l'ennemi venant à parer de la pointe sur la tierce, je fais dans le même temps retirer le bras à soi, en relevant la lame, la pointe droite, & la passant par-dessus la pointe au-dedans des armes, relevant le poignet & rabaisant la pointe, tirant à fond le coup de quarte, les ongles en-dessus, le bras tendu, puis redoubler du coup repris de tierce au-dedans des armes sans dégager, ensuite faire retraite.

Coupé sur pointe en trois temps de tierce en quarte.

L'épée engagée de tierce, je fais faire un appel de pied ferme, la main tournée comme elle se trouve en garde, frappant du pied droit, l'ennemi venant à la parade sur l'appel, en baissant la pointe, je fais retirer un peu le bras à soi & relever la lame de l'épée, la passant par-dessus la pointe ennemie au-dedans des armes, relevant la main, faisant

feinte de tirer quarte ; & lorsqu'il revient à la parade au-dedans des armes, en même-temps je fais dégager subtilement sous sa garde & tirer à fond le coup de tierce au dehors desdites armes, la main la première & bien soutenue dans le principe, puis redoubler du coup repris & se retirer en garde l'épée devant soi.

Autre coupé sur pointe en trois temps de tierce en quarte coupée sous les armes.

L'épée engagée dehors des armes, ce coupé sur pointe se fait de la même façon que le dernier ; & au lieu de dégager pour tirer le coup de tierce au dehors des armes, je lui fais couper la quarte dessous la ligne du bras.

Coupé sur pointe, de quarte en tierce, en trois temps.

L'épée engagée de quarte au dedans des armes, je fais faire un appel du pied le long de la lame ennemie, frappant du pied droit, la main haute & la pointe plus basse, comme pour achever le coup droit, venant à la parade en baissant sa pointe, je fais retirer le bras à soi, le corps en arrière, relever la lame de l'épée en la passant par-dessus la pointe ennemie en dehors des armes, & relever la main, faisant feinte de tirer ; & lorsqu'il revient à la parade, dans le même temps dégager la pointe sous sa garde, & tirer de vitesse le coup de quarte au dedans des armes, la main la première & soutenue, le bras tendu, puis redoubler du coup repris de tierce, ensuite faire retraite l'épée devant soi.

Autre coupé sur pointe, en trois temps, de quarte en tierce, pour tirer de seconde sous les armes.

L'épée engagée au dedans des armes, je fais faire un appel & couper la lame par dessus la pointe ennemie, de quarte en tierce, de la même manière que le coupé sur pointe dernier, & au lieu de redégager quarte, tirer de seconde dessous les armes.

Coupé deux fois sur pointe, de quarte en tierce & de tierce en quarte, commençant par un appel du pied.

L'épée engagée de quarte, je fais faire un appel du pied, & couper la lame par-dessus la pointe de l'ennemi en dehors des armes, ou venant à la parade en baissant sa pointe, recouper une seconde fois par-dessus en tirant le coup de quarte au-dedans des armes, la main la première dans le principe, & se retirer en garde. Cette botte se fait sans que je l'estime.

Coupé deux fois sur pointe de tierce en quarte & de quarte en tierce, faisant d'abord un appel du pied.

L'épée engagée de tierce, je fais faire l'appel du pied & passer au mouvement de l'ennemi, l'épée sur la pointe au-dedans des armes ; ou parant en baissant la pointe, je fais recouper par-dessus & tirer le coup de tierce en dehors des armes ou de

quarte dessus les armes, la main la première, & se retirer en garde l'épée devant soi. Ladite botte se fait également sans estime.

D.

DÉSARMEMENT. C'est l'action d'ôter l'épée de l'ennemi lorsqu'il allonge une estocade de quarte. Il s'exécute ainsi : 1°. dans l'instant que vous parrez l'estocade de quarte que l'ennemi vous porte, saisissez de la main gauche la garde de son épée ; 2°. faites descendre la lame de votre épée sur le milieu de la sienne, en sorte que les deux lames fassent une croix ; 3°. tirez à vous la garde que vous avez saisie, tandis que de la main droite vous presserez la lame de son épée avec la votre. *Nota.* Exécutez vivement & avec adresse. Voyez différents désarmements, fig. 34, 35, 36, 37, 38, 39 & 40.

Manière de faire tomber l'épée de la main sur la quarte.

L'ennemi s'abandonnant en tirant le coup de quarte au-dedans des armes, je fais parer du cercle, la main tournée quarte & élevée à la hauteur de la bouche avec la pointe basse, le corps en arrière ; & dans le temps du coup paré, je fais retourner la main subtilement de tierce sans la baisser, en frappant d'un coup ferme le foible de la lame avec le fort du tranchant de l'épée, toujours la main tournée tierce, ce qui lui fait ouvrir les doigts & tomber l'épée de la main.

Autre manière de faire tomber l'épée sur la tierce.

L'ennemi tirant à fond de tierce dehors des armes, je fais parer de prime la main élevée à la hauteur du front, la pointe basse ; & dans le temps du coup paré, je fais subtilement lever la pointe de l'épée, & frapper avec le fort du tranchant sur le foible de la lame ennemie, un grand coup de fouët sec & court, ce qui fait ouvrir les doigts & tomber l'épée.

Désarmement sur le coup de quarte au-dedans des armes.

L'ennemi s'abandonnant en tirant le coup de quarte en-dedans des armes, je fais parer son épée d'un coup sec avec le fort du tranchant en ligne traversante, appuyant dessus sa lame en en-bas, la main retournée de tierce les ongles en-dessous, avançant le pied droit dans le même temps, sans faire suivre le pied gauche, jettant brusquement la main gauche sur sa garde, la tenant ferme, le bras étendu, la soutenant en dehors des armes, lui présentant la pointe de l'épée sur le corps, par-dessous son poignet, directement sous la ligne du bras ; & en cas de résistance de la part de l'ennemi, je fais avancer le pied gauche auprès du droit dans sa force, ou reculer le droit auprès du gauche, suivant l'occasion, de sorte qu'il ne pourra

se défendre de céder son épée, ou de courir risque de perdre la vie.

Désarmement sur le coup de tierce au dehors des armes.

L'ennemi s'abandonnant en tirant la tierce au dehors des armes, je fais parer d'un coup sec en croisant la lame par-dessous en ligne traversante, la relevant en l'air, & dans le même temps passer brusquement le pied gauche derrière son pied droit, en jettant de vitesse la main gauche sur sa garde, le bras étendu, lui renversant entièrement le poignet en arrière, les ongles en-dessus, tenant toujours ladite garde d'épée ferme, la pointe en en-bas, lui présentant la pointe sur l'estomach, le bras droit retiré en arrière, crainte qu'il ne faisisse votre lame, de telle sorte que son épée se trouve sous votre bras gauche sans qu'elle puisse vous offenser, & il ne pourra se dispenser de vous l'abandonner.

Contre ceux qui saisissent la main au lieu de saisir la garde de l'épée.

L'ennemi venant au saisissement d'épée sur vous étant abandonné sur lui, & qu'au lieu de saisir votre garde il ne faisisse que le bras ou la main droite, il faut dans ce cas jeter dans ce même temps brusquement la main gauche sur le milieu de votre lame, en la quittant aussitôt de la main droite, qu'il tiendroit faisie, lui présentant la pointe sur le corps de ladite main gauche, élevée avec le bras retiré en arrière, & ferme sur ses jambes.

Contre du contre-désarmement de tierce en dehors des armes.

Lorsque vous allez au désarmement de tierce au dehors des armes, & que vous saisissez l'épée de l'ennemi dans le principe, & qu'il veut dans le même temps se jeter sur la vôtre, tenez toujours sa garde ferme de la main gauche, le bras étendu, & sans changer subtilement le bras droit en arrière, baissant la pointe de l'épée & la passer derrière vous en la relevant, de sorte qu'appuyant le dessus de la main droite sur les reins, les ongles en dehors, la pointe de l'épée se trouve sur le flanc de l'ennemi, qui est forcé d'abandonner la sienne ou de risquer de perdre la vie. Sur toute chose il faut être ferme sur ses pieds.

Pour se débarrasser de ceux qui vous saisissent par derrière ayant l'épée à la main.

Quelqu'un venant vous saisir les deux bras par derrière, lorsque vous avez affaire l'épée à la main contre un ennemi, dans ce temps il peut facilement vous ôter la vie, si vous ignorez la manière de vous débarrasser promptement. Pour y réussir, je fais baisser la lame de l'épée en passant la pointe subtilement entre les deux jambes, la relevant aussitôt par derrière, rapprochant le pied droit du gauche, & baissant le corps brusquement en de-

vant; celui qui a saisi par derrière se trouvera l'épée au travers du ventre, & ne manquera pas de quitter sur-le-champ, ensuite il faut relever l'épée diligemment devant soi pour faire tête à l'ennemi.

Saisissement d'épée après la passe de seconde sous les armes.

Après avoir passé de seconde sous les armes & être revenu à l'épée de tierce, avant de relever le corps, je fais jeter la main gauche brusquement sur la garde ennemie, le bras étendu, la lame opposée à la sienne, & en repassant le pied droit présenter la pointe sur le corps.

Saisissement d'épée après la passe de quarte.

Après avoir passé de quarte, comme il est dit, le poignet haut, les ongles tournés en-dessus & l'épée bien opposée à celle de l'ennemi, je fais jeter brusquement la main gauche sur sa garde, la tenant ferme, le bras étendu, la main tournée, les ongles en-dessus, en opposant dans le même temps le fort du tranchant de la lame en ligne traversante sur le foible de la sienne, la main tournée, les ongles en-dessous, puis repasser le pied droit devant le gauche, afin d'être en état de résister à tous ses efforts.

Saisissement d'épée après la passe de tierce au dehors des armes.

Après avoir passé de tierce, je fais jeter en même temps la main gauche subtilement sur la garde de l'ennemi, le bras étendu, la lame bien opposée à la sienne; puis s'étant assuré de son épée, lui présentant toujours la pointe sur le corps, je fais repasser le pied droit devant le gauche, pour avoir plus de force & d'avantage à résister aux efforts que l'ennemi pourroit faire.

E.

EPÉE, arme de main. On la porte au côté, en fermée dans un fourreau; cette arme perce & coupe; elle est en usage chez presque toutes les nations. Elle est composée d'une lame, d'une garde, d'une poignée & d'un pommeau; à quoi l'on peut ajouter la tranche de la garde, le fourreau, le crochet & le bout. *Voyez GARDE, FOURREAU.*

La lame est un morceau de fer ou d'acier qui a deux tranchants, deux plats, une pointe & la soie.

Le tranchant (en terme d'escrime le *vrai tranchant*), est la partie de la lame avec laquelle on se défend; c'est celui qui est du côté gauche de la lame quand on a l'épée placée dans la main.

Le faux tranchant est celui dont on fait rarement usage, & qui est du côté droit de la lame.

Le tranchant se divise en trois parties, qu'on appelle le talon, le foible & le fort.

Le talon est le vers du tranchant le plus près de la garde.

Le foible est le tiers du tranchant qui fait l'extrémité de la lame.

Le fort est le tiers du tranchant qui est entre le foible & le talon.

Le plat est la partie de la lame qui est entre les deux tranchants.

La pointe est la partie de la lame avec laquelle on perce l'ennemi.

La soie est la partie de la lame qui enfle la garde, la poignée & le pommeau.

La garde est la partie de l'épée qui garantit la main.

La poignée est la partie de l'épée avec laquelle on la tient.

Le pommeau est la partie de l'épée à l'extrémité de laquelle on rive la soie, & où elle est attachée.

Les maîtres en fait d'armes divisent encore l'épée en trois parties, la haute, la moyenne & la basse, & en fort, mi-fort & foible. Le fort de l'épée est la partie la plus proche de la garde. Le mi-fort git au milieu & aux environs de la lame, & le foible est le reste qui va jusqu'à la pointe. Ils divisent de même le corps en trois, la gorge & les épaules; la moyenne, la poitrine, l'estomac & le ventre supérieur; & la basse, le ventre inférieur & au défaut jusques vers le milieu des cuisses. V. ESCRIME, & fig. 1^{re}, représentant un homme qui met l'épée à la main.

ESCRIME. C'est l'art de se défendre ou de se servir de l'épée pour blesser son ennemi, & se garantir soi-même de ses coups. V. EPÉE & GARDE.

L'escrime est un des exercices qu'on apprend dans les académies. Le maître d'escrime s'appelle ordinairement parmi nous, maître en fait d'armes.

L'art de l'escrime s'acquiert en faisant des armes avec des fleurs appellés en latin *rudes*; c'est pourquoi on appelle l'escrime *gladiatura rudiaria*.

On prétend que l'escrime est en si haute estime dans les Indes orientales, qu'il n'est permis qu'aux princes & aux nobles de s'adonner à cet exercice. Ils portent une marque ou une distinction sur leurs armes qu'on nomme dans leur langue *ésaru*, que les rois eux-mêmes leur donnent avec beaucoup de cérémonie, de même que les marques de distinction de nos ordres de chevalier.

Montaigne nous apprend que de son temps toute la noblesse évitait avec soin la réputation de sçavoir faire des armes, comme une chose capable de corrompre les bonnes mœurs. Voyez *Dictionnaire de Trévoux & Chambers*.

Le mot *escrime* nous donne en général l'idée de combat entre deux personnes; il désigne sur-tout le combat de l'épée, qui est si familier aux François, qu'ils en ont fait une science qui a ses principes & ses règles. Le maître d'escrime commence par rompre le corps aux différentes attitudes qu'il doit affecter, pour rendre les articulations faciles, & donner de la souplesse dans les mouvements; ensuite il apprend à exécuter les mouvements du bras & sur-tout de la main, qui portent les coups

à l'ennemi ou qui tendent à éloigner les siens; les premiers se nomment *bottes*, les seconds *parades*; il enseigne ensuite à mêler ces mouvements pour tromper l'ennemi par de fausses attaques, ce qu'on nomme *feintes*; enfin il vous apprend à vous servir à propos des feintes & des parades. Cette partie de l'art s'appelle *assaut*, & est vraiment l'image d'un combat. Voici en abrégé les éléments de l'escrime.

Dans la première attitude dans laquelle on se dispose à recevoir son ennemi ou à se lancer sur lui, le combattant doit avoir (voyez fig. 2 & 3) son pied gauche fermement appuyé sur la terre, & tourné de façon à favoriser la marche ordinaire, le pied droit tourné de façon à favoriser une marche sur le côté; les deux pieds, par ce moyen, forment un angle droit ouvert par les pointes des fouliers; & ils doivent être à trois, quatre ou cinq semelles l'un de l'autre disposés sur la même ligne; de sorte cependant que si on veut faire passer le pied droit derrière le gauche, les deux talons ne puissent se choquer.

Les deux genoux doivent être un peu pliés, contre le principe de plusieurs qui font seulement plier la jambe gauche & font roidir la droite.

Le bassin, dans l'attitude que j'adopte, étant également fléchi sur les deux os fémur, l'équilibre sera gardé, toutes les parties seront dans l'état de souplesse convenable, & les impulsions données se communiqueront, & plus facilement & plus rapidement.

Le tronc doit tomber à-plomb sur le bassin; il doit être effacé & suivre dans sa direction le pied droit; la tête doit se mouvoir librement sur le tronc sans se pencher d'aucun côté; la vue doit se fixer au moins autant sur les mouvements de l'adversaire que sur ses yeux.

Le bras droit ou le bras armé doit être étendu de façon à conserver une liberté entière dans les mouvements des articules; ce précepte est de la dernière conséquence, & fort opposé à celui de plusieurs maîtres qui font roidir le bras & le font tendre le plus qu'ils peuvent; méthode condamnable, car le combattant exécute ses mouvements par les rotations de l'humérus, rotations très-lentes. Ajoutez à cela que ces combattants font toujours partir le corps le premier, habitude la plus reprehensible de toutes celles que l'on peut contracter dans les armes; car dans ce cas on est un temps infini à porter son coup, & souvent on ne dégage pas. Quand le bras est un peu fléchi, le poignet a la facilité d'agir, ses mouvements sont plus rapides; vous avez déjà engagé le fer de votre adversaire du côté où il présente des jours qu'il ne s'en est point aperçu; le bras en s'allongeant alors, seconde les mouvements du poignet; & le reste de la machine développant rapidement ses ressorts, se porte en avant, & donne une forte impulsion au poignet dans la direction qu'il s'est choisie; il faut donc que les articulations de ce bras

soient libres, sans qu'il soit trop raccourci.

Le fer doit être dirigé à la hauteur du tronc de l'adversaire, la pointe au corps.

Le bras gauche doit être un peu élevé, libre dans ses articles, & placé en forme d'arc sur la même ligne que le pied droit.

La seconde attitude est celle qu'on affecte dans l'extension, c'est-à-dire, lorsque l'on se porte sur son ennemi.

A-t-on choisi un moment favorable pour s'élaner sur son adversaire, le fer est-il engagé; la tête de l'os du bras droit s'affermi dans sa cavité, & se porte vers le creux de l'assiette, on appelle cela *dégagement des épaules*; cependant cet os du bras se dirige vers le corps de l'ennemi, & s'étend sur l'avant-bras qui s'affermi dans l'articulation du poignet; celui-ci est ou en supination ou en pronation, suivant les coups portés, afin de former opposition.

Pendant que tous ces mouvements s'opèrent dans le bras, les muscles des autres parties obéissant également à la volonté, agissent & portent le corps en avant; mais ce mouvement d'extension semble principalement être opéré par les muscles extenseurs des cuisses, qui, dans leurs contractions, écartent ces deux extrémités l'une de l'autre. Le bassin & le tronc se trouvent emportés en avant par ce mouvement d'extension des extrémités; le pied droit s'élève, parcourt, en rasant la terre, l'espace qui est entre lui & le pied de l'ennemi, & va tomber en droite ligne; il ne doit pas trop s'élever de terre.

Dans l'extension le corps doit avoir les attitudes suivantes.

Premièrement, les os du côté gauche doivent être affermis dans leurs articles, le pied du même côté ne doit point quitter la terre, toute la plante doit porter à-plomb sur le sol.

Toute l'extrémité inférieure gauche doit donc être étendue, la droite au contraire fléchie dans toutes les articulations; le bassin doit porter également sur ces deux extrémités; le tronc doit tomber à-plomb sur le bassin. Ce précepte contrarie celui de quelques maîtres, qui, après avoir fait porter dans la première attitude qu'on nomme *garde*, le tronc sur la partie gauche, veulent que dans l'attitude de l'extension, le tronc se porte sur la partie droite, il en résulte plusieurs inconvénients, le tronc est dans une suspension gênante; en outre il pèse sur la partie qui doit se relever pour se porter en arrière, & la fixe, pour ainsi dire, en avant par sa gravité.

La tête doit rester droite sur le tronc, & libre dans ses mouvements; pour la garantir il faut dégager les épaules, élever un peu le poignet, afin que tout le bras décrive un arc de cercle imperceptible; joignez à ceci une bonne opposition, & la tête sera éloignée & garantie des coups.

Quand on a porté son coup, il faut se remettre en garde.

Après ces attitudes & ces mouvements d'extension, viennent les mouvements particuliers du poignet, comme dégagemens, bottes, &c., qui supposent la connoissance des mesures, des temps, des oppositions & des appels.

La connoissance des mesures & des temps est le fruit d'un long travail & une science nécessaire des armes; il faut un an pour acquérir la légèreté, la souplesse & la promptitude des mouvements.

Il faut des années pour apprendre à se battre en mesure & à profiter des temps. La mesure est une juste proportion de distance entre deux adversaires de laquelle ils peuvent se toucher. On serre la mesure en avançant la jambe droite, & en approchant ensuite la gauche dans la même proportion, de sorte qu'on se trouve dans la même situation où l'on étoit auparavant; ce mouvement doit approcher de l'ennemi; on rompt la mesure quand on recule la jambe gauche de la droite; & que dans le second temps on approche la droite de la gauche; ce mouvement doit éloigner de l'ennemi, on rompt toutes mesures en sautant en arrière.

On désigne par le mot de *temps* les moments favorables que l'on doit choisir pour fondre sur l'ennemi; ils varient à l'infini, & il est impossible de rien dire de particulier là-dessus; on manque les temps quand on part ou trop tôt ou trop tard; on part trop tard lorsque l'ennemi ne répondant point encore à de feints mouvements qu'on a faits pour l'ébranler, on s'élanche comme s'il y avoit répondu; on part trop tard, lorsque voulant surprendre un ennemi dans ses propres mouvements, on attend qu'il les ait exécutés, & on ne part qu'en même temps que lui.

Quand on est en mesure, on engage le fer, c'est-à-dire, que l'on croise son fer d'un ou d'autre côté avec celui de l'ennemi, que l'on tâche toujours de s'affervir en opposant le fort au foible. Voyez au mot *EPÉE* ce que c'est que *le fort & le foible*.

Le dégagement est un mouvement prompt & léger, par lequel sans déranger la pointe de son fer de la ligne du corps, on la passe par-dessus, ce qu'on appelle *couper sur la pointe*, ou par-dessous le fer de son ennemi, en observant, comme nous venons de le dire, de s'en rendre maître, autant que l'on peut, par le moyen du fort au foible.

L'appel est un bruit que l'on fait sur la terre avec le pied qui doit partir, dans l'intention de déterminer son ennemi à faire quelque faux mouvement.

L'opposition a lieu dans les bottes & dans les parades; on oppose quand on courbe son poignet, de façon que la convexité regarde le fer ennemi; par ce moyen on éloigne l'épée de l'adversaire de la ligne de son corps, sans écarter la pointe de la sienne du corps de l'ennemi.

Quand on fait dégager & opposer, on s'exerce à tirer des bottes, c'est-à-dire, à porter à l'ennemi des coups avec certaines positions du poignet qui caractérisent les bottes. Ces positions du poignet sont

sont la supination & la position moyenne, entre la supination & la pronation. Le poignet est en supination, quand la paume de la main regarde le ciel. Il est en pronation, quand la paume regarde la terre; dans l'état moyen, la paume de la main ne regarde ni la terre ni le ciel, mais elle est latéralement placée de façon que le pouce est en haut; ces oppositions ne peuvent point se suppléer les unes aux autres, & on est obligé de les employer suivant les cas.

Les bottes sont la quarte simple, la quarte basse, qui se tirent au-dedans de l'épée adverse, le poignet étant en supination.

La tierce, la seconde, ou tierce basse, qui se tirent au dehors de l'épée.

La prime qui se tire au-dedans de l'épée, le poignet étant en pronation.

La quarte sur les armes, l'octave, la flancnade, qui se tirent au dehors de l'épée, le poignet étant dans la position moyenne. Toutes ces bottes doivent être soutenues par l'opposition la plus exacte.

Tous ces coups que l'ennemi peut porter dans leurs sens divers, obligent aux parades. On pare les coups de l'ennemi en frappant vivement & féchément son fer avec le sien, employant l'opposition la plus exacte & les différentes positions du poignet, suivant les cas, observant de ne point parer de la pointe de l'épée, mais de la tenir toujours dirigée vers l'ennemi.

La parade de quarte s'exécute en dedans de l'épée par le poignet qui tombe en supination & qui forme opposition.

La parade du demi-cercle s'exécute de même, mais est précédée d'un mouvement demi-circulaire du poignet, qui ramasse les coups portés bas de dehors en dedans.

La parade de tierce haute, de tierce basse, s'exécute par l'opposition du poignet qui tombe en pronation dehors l'épée.

La parade de quarte sur les armes d'octave, se forme dehors l'épée par l'opposition du poignet qui est dans une position moyenne.

La parade de prime exige la pronation du poignet, mais a lieu en dedans de l'épée.

Quelques personnes parent d'une main & tirent de l'autre; ce qui paroît fort naturel & fort avantageux.

On peut placer ici les voltes qui ne sont que de certaines évolutions du corps, par lesquelles on s'éloigne, soit à gauche, soit à droite, soit à demi, soit en entier de la ligne sur laquelle on attendoit l'ennemi. Ces évolutions tiennent lieu de parade contre un adversaire furieux qui s'élançe sans règle & sans mesure. On peut mêler ses parades à l'infini, & déconcerter les desseins d'un adversaire; quand on s'est exercé à exécuter chaque botte, on apprend à les faire succéder à propos les unes aux autres, c'est-à-dire, à former de feintes attaques.

Les principales sont les bottes de quarte en

Equitation, Escrime & Danse,

tierce, de tierce en quarte, les coulées sur le fer, &c.

On ne finiroit pas si on vouloit détailler toutes les feintes qui varient à l'infini, suivant les circonstances.

Lorsque l'athlète fait exécuter toutes les bottes, & les faire succéder avec vitesse, lorsqu'il fait former ses parades, les mêler, le maître d'escrime lui enseigne l'art de se servir à propos de ces coups & de ces parades, en lui présentant les occasions favorables de les mettre en usage avec précision, & par là lui présente les accidents d'un combat dans lequel les coups se succèdent en tout sens suivant les parades, les précédents, &c. Cette image du combat s'appelle *assaut*.

Voici quelques préceptes généraux d'assaut qu'on peut regarder comme des corollaires de ce qui précède.

I. Corollaire. Il faut se méfier de l'ennemi & ne pas le craindre.

II. L'ennemi, hors de mesure, ne peut atteindre son estocade.

III. L'ennemi ne peut entrer en mesure sans avancer le pied gauche.

IV. L'ennemi en mesure ne peut porter l'estocade sans remuer le pied droit.

V. Quand on rompt la mesure, il est inutile de parer.

VI. Si l'on n'est pas sûr de parer l'estocade, on rompt la mesure.

VII. Il ne faut jamais entrer en mesure sans être prêt à parer, car vous devez vous attendre que l'ennemi prendra ce temps pour vous porter une botte.

VIII. N'attaquez jamais l'ennemi par une feinte lorsque vous êtes en mesure. Car il pourroit vous prendre sur ce temps, soit d'aventure ou de dessein prémédité. Voyez TEMPS, ESTOCADE.

IX. Ne confondez pas la retraite avec rompre la mesure.

X. Quand l'ennemi rompt la mesure sur votre attaque, poursuivez-le avec feu & avec prudence.

XI. Quand il rompt la mesure de lui-même, ne le poursuivez pas, car il veut vous attirer.

XII. Les battements d'épée se font toujours en mesure; car hors de mesure, ils seroient sans effet, puisqu'on ne pourroit saisir l'instant où l'on auroit ébranlé l'ennemi.

XIII. En mesure, on n'entreprend jamais une attaque en dégageant, sans être prêt à parer l'estocade que l'ennemi vous pourroit porter sur ce temps.

XIV. Les plus grands mouvements exposent le plus aux coups de l'ennemi.

XV. Lorsqu'on s'occupe d'un mouvement, quelque précipité qu'il soit, on se met en danger.

XVI. L'épée de l'ennemi ne peut être dehors & dedans les armes en même temps.

XVII. Pour éviter les coups fourrés, on ne détache jamais l'estocade d'une première attaque,

P p

sans sentir l'épée de l'ennemi & sans opposer.

XVIII. Quand on ne sent pas l'épée de l'ennemi, on ne détache l'estocade que lorsqu'il est ébranlé par une attaque.

XIX. La meilleure de toutes les attaques est le coulement d'épée; parce que le mouvement en est court & sensible, & qu'il détermine absolument l'ennemi à agir.

XX. A la suite d'un coulement d'épée, on peut faire une feinte pour mieux ébranler l'ennemi.

XXI. Ne détachez pas l'estocade. où l'ennemi se seroit découvert, parce qu'il veut vous faire donner dedans; mais si votre attaque le force à se découvrir, vous pouvez hardiment détacher la botte.

XXII. Toutes les fois que vous parez ou poussez, effacez. *Voyez EFFACER.*

XXIII. Quand vous parez ou poussez, ayez toujours la pointe plus basse que le poignet.

XXIV. Quand l'ennemi pare le dedans des armes, il découvre le dehors; & quand il pare le dehors, il découvre le dedans, &c.

XXV. On ne peut frapper l'ennemi que dehors les armes ou dedans les armes.

XXVI. Tenez toujours la pointe de votre épée vis-à-vis l'estomac de l'ennemi.

XXVII. Si l'ennemi détourne votre pointe d'un côté, faites-la passer de l'autre en dégageant.

XXVIII. Que votre épée n'aille jamais courir après celle de l'ennemi, car il profiteroit des découvertes que vous lui feriez; mais remarquez son pied droit, & n'allez à la parade que lorsqu'il le détache. *Voyez ALLER A L'ÉPÉE.*

XXIX. Après une attaque vive, faites retraite.

XXX. L'ennemi percera toujours le côté qui est à découvert; c'est pourquoi il ne faut pas allonger l'estocade sur cet endroit. Mais feindre de la porter pour le prendre au défaut.

Méthode d'enseignement.

I. Il faut poster son écolier en garde. *V. GARDE.*

II. Le faire étendre autant qu'il seroit possible, lui faisant tourner la main droite de quarte & de tierce, la tête, le corps, les bras & les jambes portés dans le principe.

III. Le faire retirer en garde sans baisser le poignet, ayant toujours le pied gauche ferme, à plat, à terre & la hanche droite cavée.

IV. Etant en garde, lui faire approcher les deux talons l'un de l'autre, roidissant les jarrets, s'élevant droit sur ses pieds, le poignet droit tourné les ongles en-dessous devant le milieu du corps, la pointe de l'épée basse & le bras gauche pendant à côté de soi.

V. Etant ferme sur ses pieds, lui faire lever les deux bras, & passer le poignet droit d'abord au-dessus de l'oreille gauche, les ongles tournés en-dessous, le bras en demi-cercle, passant la lame par-dessus l'épaule gauche, faisant le cercle par derrière la tête, étendant en même temps le bras, lâchant le pied gauche en arrière de la longueur de

deux grandes semelles, sans remuer le pied droit; puis se remettre dans la garde qu'il est dit.

VI. Après lui avoir fait plusieurs fois la même chose, le faire frapper du pied droit, le corps porté sur la partie gauche.

VII. Etant ferme sur ses jambes, lui faire avancer le pied droit devant, faisant suivre le pied gauche, & dégager l'épée, le poignet tourné quarte en tierce, les ongles en-dessous, & de tierce en quarte, les ongles en-dessus, ce qui s'appelle dégager, marcher de tierce; & dégager, marcher de quarte.

VIII. Le faire reculer à grand pas le pied gauche le premier, faisant suivre le pied droit après le gauche, le corps ferme & porté sur la partie gauche.

IX. Lui faire parer la tierce & la quarte avec le fort du tranchant de l'épée du dedans des armes, reculant à fur & à mesure qu'on avance sur lui en dégageant, ce qui s'appelle,

X. Le faire parer du même tranchant d'épée la tierce & la quarte, retirant le bras à foi en rejetant les coups de côté en en-bas, c'est-à-dire, parer sec en bandollière & de toute l'épée, les épaules effacées, le corps en arrière & la hanche droite cavée.

XI. Lui faire lever l'épée plusieurs fois, & la rabaisser pour se remettre en garde de bonne grace, en frappant du pied droit chaque fois, ayant le pied gauche ferme & à plat par terre, le jarret gauche plié, le corps en arrière, & soutenu sur la partie gauche; dans cette attitude le faire tirer & parer souvent au mur.

XII. Lui faire faire le salut d'armes dans le principe qu'il est dit, & le faire tirer le long de la lame du fort au faible sans forcer de quarte, de quarte coupée, de tierce, de seconde & de flanconnade, avec les parades desdits coups.

XIII. Lui faire faire des retraites & rentrer en mesure dans le principe qu'il est dit, & des appels du pied droit, avancer, reculer, & rester de pied ferme à propos, avec les parades du cercle, opposition de la main gauche & contre-dégagement, tentement d'épée & coulée sur la lame.

XIV. Lui faire faire généralement toutes les feintes, simples doubles, en trois temps, battements d'épée, coups sur pointe, demi-bottes, coups repris, coups d'épée perdus, prendre sur les temps, les passes, saisissemens d'épée, demi-voltes, voltes, désarmemens, lorsque l'écolier seroit en état de répondre à tous les mouvements nécessaires pour acquérir la perfection des armes, & sur-tout revenir toujours à l'épée ennemie à chaque mouvement.

Comme la plus grande partie des jeunes gens qui apprennent à tirer des armes, se laissent emporter à une bouillante ardeur, sans faire attention aux bons principes qui leur sont enseignés par les maîtres, & veulent frapper leur adversaire sans prévoir le danger où ils s'exposent d'être frappés de

même temps, il faudroit conséquemment des volumes entiers pour leur démontrer combien la prudence est nécessaire pour posséder l'art des armes dans sa perfection ; c'est ce qui m'a donné lieu, pour abrégé, de donner les avis suivans.

I. Ne vous mettez point en garde dans la mesure de l'ennemi, pour n'être point surpris.

II. Ne soyez point prévenu en votre faveur ; car l'habileté d'un autre peut surpasser la vôtre.

III. Ne faites point de temps inutiles, crainte d'être surpris par l'ennemi.

IV. Il faut feindre d'appréhender un entreprenant, pour l'obliger à vous donner occasion de le surprendre.

V. Il faut dans votre garde, que tous les mouvemens soient opposés à ceux de l'ennemi.

VI. L'habileté consiste à cacher son dessein & à découvrir celui de l'ennemi pour en profiter.

VII. Si vous avez à faire contre un timide, attaquez-le vigoureusement, c'est le moyen de le mettre en désordre.

VIII. Attachez-vous à rester de pied ferme, à avancer & à reculer à propos.

IX. Dans une affaire sérieuse la parade est excellente, mais les habiles gens combattent plus de tête que de la main.

X. Pour acquérir l'expérience des armes, il faut avoir l'application & la pratique.

XI. La perfection des armes consiste en cinq qualités nécessaires qui sont inséparables ; sçavoir, la connoissance, la vitesse & la justesse d'accord avec l'œil & la main.

XII. Et si vous êtes assez heureux pour posséder l'art des armes dans sa perfection, que ce soit pour être plus sage, afin de ne jamais tirer l'épée, comme il est déjà dit, que pour le service du roi, le soutien de la religion, & pour la défense de votre vie.

Les voltes, les passes, les doubles feintes & les prises sur le temps, sont trop dangereuses dans une affaire sérieuse ; c'est pourquoi attachez-vous à une bonne parade & une bonne riposte.

Comme les gardes basses & les parades de la main gauche ne laissent point que d'être embarrassantes, il faut se tenir hors de mesure, & ne les attaquer que par des appels du pied, des demi-bottes & petites feintes courtes, pour faire partir leur main gauche ; & dans le même temps qu'ils tirent, je fais parer en avançant & opposant la main, puis l'épée faisant le tour de leur bras gauche, tirer à fond sur la poitrine ; ensuite redoubler, toujours la main opposée, & faire retraire l'épée devant soi.

Il ne faut se servir dans une affaire sérieuse que de bonnes parades, sèches & courtes, des ripostes fermes, avec oppositions de la main gauche dans le principe qu'il est expliqué pages 35, 37 & 39, étant bien en garde, la hanche droite, extrêmement cavée, le corps baissé, les épaules effacées autant qu'il est possible, ferme sur ses pieds & l'é-

pée devant soi ; dans cette attitude on est en état de parer & de tirer à tous événemens, sans quitter la lame ennemie, opposant toujours la main gauche au devant du corps, comme il est dit, & sans baisser le poignet on peut avancer sur l'ennemi, soit qu'il tire ou non, en tirant ferme du fort au foible le long de la lame, tierce, quarte, dessus ou dessous les armes, de bons battemens d'épée secs, des demi-bottes, de petites feintes bien courtes & à propos, ce fera le moyen de vaincre & de se garantir dans le combat.

Pour connoître la façon de combattre de l'ennemi auquel on aura à faire, il faut, autant qu'il est possible, se tenir hors de mesure, & ne l'attaquer que par de petites demi-bottes, tenant bien l'épée devant soi, pour le faire partir le premier, afin d'être en état de parer & de riposter à propos.

Si vous avez à faire contre des gardes hétéroclites, & qui vous soient inconnues, tâchez de les imiter, & revenez néanmoins toujours à la méthode d'attaquer par des demi-bottes hors de mesure, avec l'épée devant soi, le corps en arrière.

A des gardes hautes, attachez-vous à tirer des coups de dessous, & revenez toujours à l'épée à tous les mouvemens que l'ennemi peut faire sans en négliger aucun, afin de ne point vous laisser surprendre.

A des gardes le poignet bas & la pointe haute, attachez-vous à tirer les coups le long de la lame du fort au foible, les feintes de tierce & de quarte, & aux battemens d'épée fermes & courts coupés sur pointe.

A des gardes basses, attachez-vous à tirer les coups de dessus, & aux feintes basses pour tirer à la découverte.

A des gardes basses, tenant l'épée à côté de la cuisse droite, & parant de la main gauche ; attachez-vous à marquer des demi-bottes vis-à-vis la poitrine, pour faire partir la main ; & lorsqu'elle va à la parade, tirez dessus ou dessous le bras gauche, faisant faire le tour du bras à la pointe, suivant ladite main gauche, & opposant la vôtre à l'épée ennemie.

ESTOCADÉ ou *botte*. C'est un coup de pointe quelconque qu'on allonge à l'ennemi.

On peut terminer une *estocade* de trois façons ; dedans les armes, sous les armes & en flancant. Voyez ces mots.

F.

FEINTE. Attaque qui a l'apparence d'une botte ; & qui détermine l'ennemi à parer d'un côté, tandis qu'on le frappe d'un autre.

Pour bien faire une *feinte* il faut 1°. dégager. Voyez **DÉGAGEMENT VOLONTAIRE**, & faire le mouvement de porter une botte sans avancer le pied droit ; 2°. dans l'instant que l'ennemi pare cette fausse botte, vous évitez la rencontre de son

épée, voyez l'article DÉGAGEMENT FORCÉ, & incontinent on allonge l'estocade, pour saisir le temps que son bras est occupé à parer.

(Double FEINTE); elle se fait lorsqu'on attaque l'ennemi par deux feintes.

FEINTE droite, c'est faire une feinte sans dégager.

Feinte de tierce pour tirer de quarte.

I. L'épée étant engagée de quarte au-dedans des armes, je fais faire un appel du pied sans avancer le corps, & la main comme elle se trouve en garde; si l'ennemi ne va point à la parade, je fais tirer sans dégager le coup droit de quarte du fort au foible, le poignet élevé; s'il va à la parade, je fais faire la *feinte* de tierce dehors les armes, la main à la hauteur de l'épaule, & la pointe à côté de la garde, avec un appel du pied comme pour achever le coup; & lorsqu'il va à la parade de tierce chercher la lame, je lui fais tirer subtilement le coup de quarte au-dedans des armes, la main tournée, les ongles en-dessus dans le principe, puis se retirer en garde l'épée devant soi.

II. Cette *feinte* se fait en marchant comme de pied ferme avec un appel ou sans appel, en levant le pied droit à ras de terre, & l'avancant de la longueur d'une semelle, faisant suivre le pied gauche, le corps en arrière & soutenu sur la partie gauche, la tête droite, la *feinte* faite dans le principe, lorsqu'il va à la parade, lui tirer le coup de quarte comme il est dit, la main la première, & se retirer en garde, l'épée devant soi sans baisser le poignet.

III. Cette *feinte* se fait encore après un appel du pied, l'épée étant engagée de quarte & en mesure; sans tourner la main de tierce à la *feinte*, c'est à dire, la faire comme la main se trouve en garde, & qu'elle parte subtilement dans le même temps que le pied droit pour tirer le coup de quarte; ce qui se nomme *feinte volante*, à cause que le pied & la main partent ensemble. Le coup achevé, se retirer en garde, la main soutenue.

Feinte de quarte pour tirer tierce.

I. La première *feinte* de quarte pour tirer tierce, l'épée étant engagée de tierce & en mesure, je fais faire un appel de pied ferme au long de la lame; & si l'ennemi ne va point à la parade, tirer le coup de tierce droit du fort au foible; & s'il vient chercher l'épée de tierce, je fais faire la *feinte* de quarte, la pointe à côté de la garde, avec un appel du pied, le corps & la tête en arrière, soutenue sur la partie gauche, ayant le poignet élevé à la hauteur de l'épaule & tourné les ongles en-dessus; & dans le même temps qu'il se découvre pour aller à la parade de la *feinte* de quarte, je lui fais subtilement tirer le coup de tierce au dehors les armes, la main la première dans le principe, puis se retirer en garde l'épée devant soi.

II. Cette *feinte* se fait en marchant comme de

pied ferme, en levant le pied droit à ras de terre; & l'avancer de la longueur d'une semelle, en faisant suivre le pied gauche, puis étant en mesure, je fais faire la *feinte* de quarte dans le principe qu'il est dit, & tirer le coup de tierce au dehors des armes, la main la première, puis se retirer en garde l'épée devant soi, & faire retraite.

III. Je fais faire aussi cette *feinte* comme la mesure se trouve en garde, & tirer le coup de tierce dehors des armes, ou la main tournée de quarte bien soutenue, pourvu que le pied & la main partent ensemble à cette *feinte*; ce qui se nomme *feinte volante*. Le coup achevé se retirer en garde.

Feinte à la tête.

I. L'épée étant engagée de quarte, je fais dégager de pied ferme au dehors des armes, & couler le long de la lame, la pointe vis-à-vis l'œil droit de l'ennemi, levant la main comme elle se trouve de tierce, le bras tendu en frappant du pied droit, comme pour achever le coup droit de tierce; & lorsqu'il lève la main pour parer, je fais élever le poignet & faire le tour du bras à la pointe de l'épée, & tirer subtilement le coup de seconde dessous les armes, en faisant le plongeon, le corps baissé en ligne droite au-dessus du genou droit, & la tête dessous le bras; puis revenir en garde relevant la pointe de tierce dehors des armes.

II. L'épée étant engagée de tierce en dehors des armes, je fais lever la main en frappant du pied droit sans dégager ni quitter la lame, comme pour achever le coup de tierce droite, & lorsque l'ennemi va à la parade & qu'il lève la main, je fais baisser la pointe de la même façon qu'il est dit, & tirer le coup de seconde sous la ligne du bras, puis redoubler quarte dessus les armes, & se retirer en garde l'épée devant soi sans baisser le poignet.

III. L'épée étant engagée de quarte, je la fais dégager & croiser en ligne traversante sous celle de l'ennemi, la frappant d'un coup ferme sous le foible avec le fort du tranchant, élevant sa lame en avançant sur lui; & dans le même temps qu'elle lève, je fais tirer brusquement le coup de seconde sous les armes, comme il est dit.

IV. Etant hors de mesure, je fais avancer sur l'ennemi l'épée bien devant soi, en dégageant de tierce en quarte, faisant un appel du pied au-dedans des armes; & lorsqu'il vient à la parade de quarte, je fais passer dans le même temps l'épée en ligne traversante par-dessous sa lame, & la frapper brusquement en avançant d'un coup ferme avec le fort du tranchant sous le foible; & lorsqu'elle lève, tirer de seconde à fond sous la ligne du bras, le poignet haut, la tête sous le bras & le corps baissé au-dessous du genou droit.

Double feinte.

L'ennemi parant les coups tant au-dedans des armes qu'au dehors, au-dessus & au-dessous des

dites armes, vous lui faites une *feinte* au contre de la parade, qui sera le coup double; & s'il pare encore, vous lui redoublez la *feinte* au contre de la parade, qui sera le coup double; & s'il pare encore, vous lui redoublez la *feinte*, qui sera le coup triple ou botte en trois temps.

Pour marquer les *feintes* en trois temps, il les faut marquer contraires aux endroits où l'ennemi parera, en ba tant deux fois du pied droit; & s'il recule faire suivre le pied gauche au deuxième battement, ayant le bras étendu & l'épée devant soi; s'il vient à s'ébranler dans la parade, lui tirer à la découverte, la main la première, & redoubler, puis se retirer en garde, le poignet soutenu.

Double feinte de quarte pour tirer quarte.

Cette botte se fait de pied ferme en marchant & en reculant, avec des appels du pied & sans appels; ainsi que généralement tous les coups d'armes, comme il est déjà dit.

Double feinte de quarte.

L'épée engagée de tierce, je fais faire une *feinte* de quarte en frappant du pied droit, la main à la hauteur de l'épaule, tournée les ongles en-dessus & la pointe à côté de la garde ennemie, le corps en arrière, puis la *feinte* de tierce dehors les armes; & lorsqu'il revient à la parade, tirer subtilement de quarte au-dedans des armes, la main la première dans le principe, pour être en état de parer en cas de riposte, & de riposter à propos.

Double feinte de tierce pour tirer tierce dehors les armes.

L'épée engagée de quarte le corps en arrière, je fais faire une *feinte* de tierce, frappant du pied droit, les ongles tournés en-dehors, la pointe à côté de la garde ennemie, en-dessous des armes; ensuite la *feinte* de quarte, le poignet haut, la pointe à côté de la garde comme il est dit; & lorsqu'il revient à la parade de quarte dedans les armes, lui tirer tierce dehors des dites armes, la main la première, ou de quarte dessus les armes, & redoubler de seconde sous la ligne du bras, puis se retirer en garde l'épée devant soi.

Double feinte de tierce pour tirer tierce dehors les armes.

L'épée engagée de quarte le corps en arrière, je fais faire une *feinte* de tierce, frappant du pied droit, les ongles tournés en-dessous, la pointe à côté de la garde ennemie en dehors des armes; ensuite la *feinte* de quarte, le poignet haut, la pointe à côté de la garde, comme il est dit; & lorsqu'il revient à la parade de quarte dedans les armes, lui tirer tierce dehors des dites armes, la main la première, ou de quarte dessus les armes, & redoubler de seconde sous la ligne du bras, puis se retirer en garde l'épée devant soi.

Double feinte basse pour tirer seconde sous les armes.

L'épée engagée de tierce, je fais faire une petite *feinte* sous la garde ennemie, le poignet soutenu, en faisant un appel du pied, ensuite relever la pointe le long de la lame, vis-à-vis de l'œil droit jusqu'au dessus du pliant du bras; & lorsqu'il lève la main pour revenir à la parade, lui tirer le coup de seconde sous la ligne du bras, la main élevée, comme il est dit dans la première partie, au coup de seconde, avec la tête au long du bras.

Double feinte à la tête, pour tirer tierce au dehors des armes, ou quarte dessous les armes.

L'épée engagée de quarte, je fais faire une *feinte* à la tête le long de la lame, la pointe jusqu'au pliant du bras droit & vis-à-vis l'œil, levant le poignet en frappant du pied, comme pour achever le coup de tierce ou allant à la parade, je fais baisser la pointe sous la garde ennemie, le poignet soutenu & tourné de seconde, les ongles en-dessous; & lorsqu'il vient rechercher l'épée pour parer, relever la pointe & tirer de vitesse, la main la première de quarte sur les armes, ou tierce bien soutenue dans le principe; on peut redoubler de seconde, puis se retirer en garde l'épée devant soi, ou faire retraite le poignet haut.

Double feinte basse, à épée perdue, pour tirer à la découverte.

Cette *feinte* se fait ordinairement plutôt en avançant que de pied ferme, & l'épée non engagée; il faut avoir le corps bien en arrière, porté sur la partie gauche, la hanche droite cavée, le poignet haut & la pointe plus basse; dans cette attitude l'ennemi venant à rompre la mesure, je fais faire des appels du pied droit pour l'ébranler, en avançant sur lui serrant le pied gauche, la main soutenue, tenant la pointe dessous sa garde; & dans le même temps qu'il va chercher l'épée en désordre pour parer, je lui fais tirer subtilement à la découverte, la main la première & tournée de quarte, les ongles en-dessus, le bras étendu, puis redoubler du coup repris de tierce au-dedans des armes sans dégager, ensuite faire retraite l'épée devant soi.

Feinte basse pour tirer quarte dessus les armes ou tierce.

L'épée engagée de tierce au dehors des armes & en mesure sur l'ennemi, je fais faire un appel du pied droit, en levant la main tournée de seconde, les ongles dessous, & baissant la pointe à côté de la garde & même un peu dessous son poignet, comme pour tirer de seconde ou pour dégager quarte; & lorsqu'il fait un mouvement pour chercher l'épée & venir à la parade sur la *feinte*, je fais dans le même temps retourner la main subtilement, les ongles en-dessus, en relevant la pointe, & tirer à fond le coup de quarte dessus les armes, & ensuite redoubler celui de seconde sous la ligne

du bras, puis se retirer en garde l'épée devant soi.

FLANCONNADE, c'est une botte de quarre forcée qu'on porte dans le flanc de l'ennemi. (fig. 9).

Voici la façon de l'exécuter : 1°. du talon du tranchant pressez le foible de l'épée ennemie ; 2°. entrelacez votre lame de façon avec la sienne, que le talon de votre tranchant soit de quarre sur le foible de sa lame, & l'autre partie de votre lame sous son bras ; 3°. de cette position allongez l'estocade, comme il est enseigné pour l'estocade de quarre.

Pour parer la flanconnade, il faut faire tout ce qui sera enseigné pour parer en tierce (voyez PARADE EN TIERCE) ; mais remarquez que la position de cette parade est bien différente : car l'épée de l'ennemi, au lieu de se trouver du côté du vrai tranchant, se trouve du côté du faux & au-dedans du bras. Cette parade est appelée dans les salles d'armes *parade de quinte*. Le coup de *flanconnade* sur le flanc droit, le bras & le jarret bien étendus, le poignet haut tourné de quarre & courbé, le corps soutenu avec la main gauche opposée à son épée, crainte d'être frappé de même temps, en cas que l'ennemi vint à tourner la main de tierce. Le coup achevé se retirer en garde.

FLEURET. Espèce d'épée qui, au lieu de pointe, a un bouton. Les élèves des maîtres en fait d'armes s'en servent pour apprendre l'art de l'escrime. On garnit le bouton avec du cuir, afin que les bottes ne fassent aucun mal.

Les meilleures lames de *fleuret* se font en Allemagne, à Solingen en Westphalie, au duché de Berg. Elles sont plates, équarries par les côtes & très-élastiques. (voyez fig. 48).

G.

GANT. Ceux qui apprennent l'art de l'escrime se couvrent la main droite avec un *gant* rembourré, afin d'éviter les blessures que les angles du *fleuret* pourroient faire à la main (v. fig. 49).

GARDE (être en), c'est être dans une attitude aussi avantageuse pour se défendre que pour attaquer, (fig. 2 & 3). Voyez **ESCRIME**.

Il y a deux façons de se mettre en *garde*, qui sont la *garde ordinaire* ou *garde basse*, & la *garde haute*. Elles se pratiquent toutes deux suivant les différentes occasions.

GARDE haute. C'est celle où l'on tient le poignet plus haut que la pointe.

Façons de se mettre en garde.

1°. Vous placerez le bras gauche, les pieds & le corps, comme il est enseigné dans la *garde ordinaire* ; 2°. vous levez le bras droit, & mettez le poignet à la hauteur du nœud de l'épaule ; 3°. vous pourrez faire descendre la pointe de votre épée jusqu'au niveau de la ceinture, & jamais

plus ; mais il est mieux de la tenir entre l'épaule & la ceinture.

GARDE ordinaire. C'est celle où le poignet est plus bas que la pointe.

Façon de se mettre en cette garde.

1°. Tournez la tête & le pied droit en face de l'ennemi ; 2°. portez le talon gauche à deux longueurs de pieds de distance du talon droit ; 3°. mettez le pied gauche perpendiculaire au droit ; 4°. alignez les pieds de sorte que le droit puisse passer derrière le talon gauche, sans laisser d'intervalle ; 5°. alignez les épaules sur le pied droit, ou ce qui est le même, mettez les perpendiculaires au pied gauche ; 6°. pliez le jarret gauche en avançant le genou, jusqu'à ce qu'il soit sur l'aplomb du bout de son pied (ceux qui ont le pied petit, peuvent un peu passer cet à-plomb) ; 7°. portez tout le corps sur le jarret gauche, & enfoncez-le dans les hanches ; 8°. étendez le genou droit sans le roidir, au contraire il faut en avoir l'articulation flexible ; 9°. posez le tronc du corps bien à-plomb, & ne tendez ni le ventre ni le derrière ; 10°. levez le bras gauche, & arrondissez-le en sorte que la naissance de la main soit au niveau & vis-à-vis le nœud de l'épaule, & la distance de la naissance de la main à ce nœud doit être de la longueur de l'humérus ; 11°. levez le coude à la hauteur de l'œil, pour diminuer le poids du bras ; 12°. avancez la main droite jusqu'à ce que le pouce soit sur l'aplomb du bout de son pied ; 13°. tournez la main droite, de façon que le plat de la lame fasse un angle de 45 degrés avec l'horizon ; 14°. mettez le pommeau à hauteur de la ceinture ; 15°. tenez la pointe de votre épée à hauteur du nœud de l'épaule, & jamais plus. *Nota*. Que les jointures de votre bras soient souples, sans être trop pliées.

Garde basse, & parade de la main gauche en baissant.

Ceux qui se mettent dans cette *garde*, ont ordinairement le poignet bas, tenant leur épée droite à côté de la cuisse, la pointe en avant, présentant tout-à-fait l'épaule gauche & le corps à découvert, négligeant de parer de leur épée pour parer de la main gauche, en baissant & jettant de côté les coups qu'on leur tire en ripostant de même temps que le coup est paré, la main gauche opposée.

Pour combattre cette garde.

Étant bien en *garde* & entrant en mesure, je fais faire une feinte haute, la main tournée quarre, le corps bien en arrière & la main droite cavée ; l'ennemi venant à parer de la main gauche en baissant le coup pour le jeter à côté de lui, je fais dans le même temps baisser la pointe, la dégageant subtilement par-dessus le bras gauche, & tirer ferme droit de tierce au-dedans des armes, en retournant les ongles en-dessous, le coup bien soutenu sur la poitrine au-dessus du bras gauche, en opposant la main à sa lame dans le principe

qu'il est dit , page 39, crainte d'être frappé de même temps , puis redoubler sans dégager , la main gauche toujours opposée.

Garde de l'épée au poignard, avec parade en relevant les coups de la main gauche par-dessus l'épaule, soit du poignard, soit d'une canne tenue par le milieu, ou de la main gauche sans poignard ni canne.

Dans cette garde, ils ont la tierce entièrement effacée, le corps au milieu des deux jambes, les jarrets pliés, la main droite tournée quarte, le bras étendu tenant l'épée droite, la pointe en avant & un peu plus basse que le poignet, la main gauche abaissée à la hauteur de la ceinture, tenant le poignard la pointe penchée sur le pliant du bras droit, ou le bout d'une canne tenue par le milieu; & dans cette attitude, ils ne parent que de la main gauche, du poignard ou de la canne, relevant les coups qu'on leur tire, en les jettant de côté par-dessus l'épaule gauche, & ripostent de leur épée dans le même temps que le coup est paré. (Voyez fig. 41 & 42).

Pour combattre la parade de la main gauche en relevant.

Pour combattre la garde de l'épée au poignard, en entrant en mesure sur l'ennemi, je fais faire une feinte ou une demi-botte de quarte haute, le corps en arrière sur la partie gauche; & lorsqu'il va à la parade pour jeter le coup par-dessus l'épaule, avec la main gauche, le poignard ou la canne, & riposter, je fais dégager en même temps la pointe de l'épée, faisant le tour du bras par-dessous, & tirer ferme dans le milieu de la poitrine au-dedans des armes, la main la première & tournée de quarte bien soutenue dessous son bras gauche, dont il a manqué la parade, en opposant la main gauche comme il est dit page 39, en tirant le coup, puis redoubler du corps repris.

Garde de ceux qui tiennent leur épée à deux mains.

Ils ont le genou gauche tendu & le genou droit plié; ils tiennent leur épée à deux mains, les bras en avant au-dessus du genou droit, à la hauteur de la ceinture de la culotte, avec la pointe haute; & dans cette attitude ils parent ferme de tierce & de quarte, & lorsqu'ils veulent riposter, ils quittent l'épée de la main gauche pour tirer les coups de la main droite, comme nous tirons ordinairement.

Pour combattre cette garde.

Entrant en mesure, je fais faire une feinte à la tête de la pointe de l'épée, ou une demi-botte; & l'ennemi venant à la parade, je fais dégager subtilement de quarte, le poignet à la hauteur de l'épaule, le corps en arrière sur la partie gauche, comme pour achever le coup de quarte sur la poitrine, ou ne manquant pas de parer ferme des deux mains, & même de faire un battement d'épée, en quittant l'épée de la main gauche pour riposter

de quarte droite dans les armes de la main droite, il faut parer sec & quitter sa lame en lui tirant le coup de quarte coupé sous la ligne du bras dans le principe, & redoubler de tierce à fond, faisant suivre le pied gauche, ensuite de seconde, puis faire retraite.

Garde italienne ordinaire.

Ils ont le poignet droit élevé à la hauteur des épaules, & l'épée tournée demi-quarte avec le bras plié, présentant la pointe vis-à-vis le bas-ventre, les deux genoux pliés & le corps droit au milieu de leurs deux jambes, ils ont les mouvements vites, & tirent volontiers sur les temps, & même se fervent de la parade de la main gauche; de sorte que ce jeu est fort embarrassant.

Pour combattre la garde italienne.

Je fais attaquer cette garde hors de mesure par des appels du pied & des demi-bottes de loin, en serrant le pied gauche derrière le pied droit, le corps en arrière & entièrement porté sur la partie gauche, pour être en état de parer ferme d'une parade sèche & courte, & lorsque l'ennemi vient à tirer sur les temps, je fais parer ferme d'une parade sèche & courte, & riposter du fort au foible le long de la lame, la main la première, opposant la main gauche en avançant dans le même temps de la parade, ayant le poignet élevé & le bras étendu, puis redoubler des coups repris, tant au-dedans qu'au dehors des armes, ensuite faire retraite l'épée devant soi.

Garde allemande ordinaire.

Les allemands se mettent en garde, la main tournée les ongles en-dessous & fort élevée, présentant la pointe au bas-ventre de l'ennemi; ils ont le genou droit plié, & plusieurs ont le jarret gauche tendu, avançant la main gauche au-devant du corps, dont ils parent & ripostent en même temps.

Pour combattre la garde allemande.

Je fais d'abord imiter cette garde hors de mesure & engager la pointe de l'épée au dehors des armes, les ongles tournées en-dessous, faisant de petits appels du pied, serrant imperceptiblement le pied gauche pour entrer en mesure, sans que l'ennemi s'en aperçoive; & lorsqu'il fait un mouvement pour toucher l'épée dehors des armes, je fais dégager vite par-dessus sa lame, & tirer ferme au-dedans des armes, du fort au foible, le poignet tourné quarte & soutenu en opposant la main gauche, puis redoubler du coup repris de prime sans dégager, toujours la main opposée, & faire retraite en donnant un coup de fouet.

Garde espagnole ordinaire. (fig. 43 & 44).

Les Espagnols se mettent en garde tout droit sur leurs pieds, sans sortir de la même place, ils ont

des épées fort longues, présentant la pointe à la tête de l'ennemi, le poignet haut, ne parant les coups qu'on leur tire qu'en retirant le corps en arrière & esquivant le pied droit, qu'ils remettent subtilement à côté du pied gauche, en tirant dans le même temps droit aux yeux, étendant le bras droit. Il y en a aussi qui parent de la main gauche, & frappent des coups d'estramacon sur la tête en s'abandonnant, & ils recevraient le coup de seconde s'il étoit bien tiré vigoureusement dans le principe qu'il est dit.

Pour combattre cette garde.

Il faut être d'abord hors de mesure, & dans la garde expliquée pages 5, 6 & 7; n'attaquez que par des demi-bottes & des appels du droit en serrant la mesure.

Parade du coup espagnol tiré aux yeux.

Je fais attaquer, comme il est dit, par des demi-bottes & des appels du pied droit; & lorsqu'il retire le pied droit & le corps en arrière, étendant le bras pour tirer son coup aux yeux, dans le même temps je fais parer d'un battement d'épée ferme & court sur le foible de sa lame avec le fort du tranchant en glissant dessus, & tirant subtilement de quart droite au-dedans des armes, du fort au foible, le poignet haut & tourné les ongles en-dessus, avancer sur lui & opposant la main gauche en la jettant brusquement sur la garde ennemie, redoublant du coup repris de prime sans dégager, & soutenu toujours au-dedans des armes, tenant la garde ou la main gauche opposée à sa lame, dont il ne peut jouir facilement à cause de l'extrême longueur.

Parade du coup d'estramacon porté sur la tête.

Je fais attaquer l'Espagnol de la même manière qu'il est dit au coup des yeux, par des appels & des demi-bottes; & lorsqu'il retire le corps en arrière pour porter les coups d'estramacon sur la tête, je fais dans le même temps lever le poignet haut, baissant la tête, & opposer le fort du tranchant de l'épée, tenue roide depuis la pointe jusqu'à la garde, en ligne traversante dessous le plongeon, la pointe plus basse que le poignet, puis les ongles tournés en dessous, faisant le plongeon, la pointe plus basse que le poignet, puis avancer sur lui, redoublant du coup de prime, toujours le fort de l'épée opposé à sa lame, ensuite faire retraite l'épée devant soi pour se remettre dans la garde ordinaire. On peut même aller au saisissement d'épée, comme aux passes de tierce & de seconde.

Garde ordinaire des meilleurs spadonneurs.

Ils ont le corps retiré en arrière, la hanche droite extrêmement cavée, les deux talons ferrés, c'est-à-dire seulement écartés d'environ un demi-pied l'un de l'autre, avec les jarrets pliés, le bras droit tendu & élevé à la hauteur des épaules, la

main tournée tierce les ongles en-dessous, tenant leur épée droite devant eux, présentant la pointe à la mamelle de l'ennemi; & lorsqu'ils ont à faire contre des pointeurs, ils tirent volontiers les coups de poignet, de jambe, de tête & de ventre, mais principalement ceux de poignet & de jambe. (V. fig. 47).

Garde du pointeur pour combattre l'espadon.

Le pointeur ayant affaire contre un espadonneur, doit avoir le corps en arrière & hors de mesure, l'épée non engagée, le bras droit retiré à soi, la main tournée tierce & la pointe basse à côté du bout du pied droit, sans néanmoins toucher le pied ni la terre, les épaules effacées, la hanche droite bien cavée, les deux jarrets pliés & les deux talons seulement écartés l'un de l'autre de la longueur d'une semelle, afin d'être en état de faire les mouvements nécessaires.

Le pointeur dans cette garde peut encore tenir une canne de sa main gauche, le bras pendant à côté de sa hanche gauche, le bout de ladite canne en avant pour parer les coups de l'espadonneur suivant l'occasion avec la canne, & riposter ferme de l'épée dans le même temps de la parade, droit au corps ou dans le visage, en suivant néanmoins les principes ci-après expliqués.

Coup de poignet d'espadonneur combattu par le pointeur.

Le pointeur dans la garde qu'il est dit, lorsque l'espadonneur vient l'attaquer, doit rompre la mesure en tournant à fur & à mesure qu'il avance, serrant le pied gauche auprès du droit sans qu'il s'en aperçoive, faisant des appels du pied droit & des mouvements d'épaules, les jarrets pliés pour le faire partir, sans néanmoins avancer le bras ni la jambe droite en avant que très-peu, crainte d'être surpris; & l'espadonneur venant à détacher le coup de poignet, il faut dans le même temps retirer subtilement le bras & la jambe droite, baissant la main à côté de soi pour esquiver le coup, puis repasser aussitôt la jambe & le bras brusquement ensemble, & tirer de vitesse le coup de quart dessus les armes, le poignet partant ferme le premier, & le plus élevé qu'il sera possible, retourné les ongles en-dessus, la pointe au corps ou dans le visage, & redoubler de seconde ou de prime, passant la pointe sous la ligne du bras, les ongles tournés en-dessous, en baissant la tête, faisant le plongeon, la main toujours fort élevée, ensuite faire retraite & se remettre dans la garde ordinaire & hors de mesure.

Coup de jambe ou coup de jarnac combattu par le pointeur.

Le coup de jambe se pare de la même manière que le coup de poignet, en esquivant l'un & l'autre, comme il est dit, à côté de la jambe gauche, l'épée

l'épée à côté de soi , & riposter pareillement , le poignet élevé & ferme sur les pieds.

Observation pour combattre l'espada avec l'épée.

Le pointeur doit être muni d'une bonne lame , & lorsqu'il aura à faire contre l'espadonneur , que ce soit dans un lieu étroit autant qu'il sera possible ; s'il étoit obligé de le combattre dans quelque lieu spacieux , il doit observer de ne l'attaquer que par des demi-bottes , en tournant autour de lui , comme il est dit , pages 94 , 98 & 99. Si l'espadonneur doubloit ou triploit ses coups en avançant , le pointeur feroit retraite , lui marquant de petites feintes , & ripostera à fond , droit au jour , en suivant la lame d'espada à toutes les occasions. Si l'espadonneur tiroit des coups de pointe , des coups au visage , ou des coups de ventre , le pointeur parera de prime tous lesdits coups dans le principe qu'il est dit page 96 , & ripostera à fond droit de prime.

Coup de tête ou coup d'estramason combattu par la pointe.

Le pointeur dans sa garde , l'espadonneur venant à tirer le coup de tête , je fais opposer dans le même temps le fort du tranchant de l'épée , tenue ferme depuis la pointe jusqu'à la garde en ligne traversante dessous sa lame , le poignet haut , les ongles en-dessous tournés vis-à-vis lui , avec la pointe un peu plus basse que le poignet , & le coup paré , tirer brusquement de seconde ou de prime , avançant sur lui en faisant le plongeon , la tête basse , puis redoubler sans dégager ni changer de situation , avançant le pied droit & trainant le pied gauche , ensuite faire retraite pour se remettre dans sa garde ordinaire , l'épée non engagée & hors de mesure.

Ce coup se pare aussi en retirant la tête en arrière , esquivant comme à la page 94.

Coup de ventre , coup de visage , & le coup de pointe , combatus , parés & ripostés par le pointeur.

Le pointeur dans la garde opposée à l'espada & en mesure , lorsque l'espadonneur vient à lui détacher le coup du ventre , coup du visage , ou tirer un coup de pointe , dans le même temps je fais opposer le fort du tranchant de l'épée , tenue ferme depuis la pointe jusqu'à la garde , le poignet au-dessus du front & tourné de prime , les ongles en-dessous avec la pointe basse , le bras étendu , de sorte que la lame couvre tout le devant du corps & du visage , & soit entièrement opposée à l'espada , ayant même la tête penchée sur l'épaule droite pour regarder l'ennemi en face. Le coup qu'il aura tiré étant paré , lui riposter aussitôt brusquement ferme le long de la lame , la main droite la première comme elle est tournée , & sans dégager , redoubler le coup de prime soutenu au dedans des armes , en avançant sur lui , faisant suivre le pied gauche après le pied droit , ensuite se

Equitation , Escrime & Danse.

retirer en garde , comme il est dit page 93 , & hors de mesure.

Autres jeux d'espada & différentes gardes ; manière de les combattre avec la pointe seule.

Il se trouve des espadonneurs qui se mettent en garde la main tournée tierce , avec la pointe basse , le bras droit étendu à la hauteur de l'épaule , & droits sur leurs jambes.

D'autres se tiennent la pointe de leur espada haute , le poignet à la hauteur de la hanche & le corps retiré en arrière.

D'autres se tiennent le corps tout à découvert , tenant leur épée droite à la hauteur de l'épaule , la pointe en avant , droits sur leurs jambes & la tierce toute effacée.

Et d'autres se tiennent en garde , le bras droit retiré , la main à la hauteur du flanc gauche , la pointe de leur espada au dehors de l'épaule gauche , la hanche droite cavée , le jarret gauche tendu , le genou droit plié , & les deux talons écartés l'un de l'autre de la longueur de deux semelles.

Les jeux desdits espadonneurs dont les gardes sont expliquées ci-dessus , sont de faire rouler à tours de bras leur espada en avançant ou en reculant , faisant de grands mouvements pour avoir plus de force à frapper les coups simples ou coups doublés qu'ils veulent porter , soit du bas en haut , du haut en bas , ou en ligne traversante.

Garde du pointeur pour combattre ces jeux d'espadonneurs.

Le pointeur doit avoir le bras droit pendant à côté de la cuisse , tenant son épée droite , la pointe en avant , les ongles en-dessus , les jarrets pliés , le corps en arrière porté sur la partie gauche , les talons écartés l'un de l'autre au plus de la longueur d'une semelle , & hors de mesure ; dans cette attitude je fais attaquer l'espadonneur comme il est dit , & lorsqu'il tire du bas en haut , le coup esquivé , tirer ferme de quarte coupée dessous les armes , de seconde ou de prime , s'il tire de haut en bas , tirer brusquement le coup de quarte haute , droit au corps ou dans le visage ; après le coup d'espada esquivé , & s'il tire en ligne traversante , parer comme à la prime & riposter de même prime.

Le pointeur dans cette garde & celle de la prime peut encore , comme il est dit , parer les coups de l'espadonneur avec une canne tenue de la main gauche , & lui riposter ferme , droit au corps ou à la tête dans le même temps de la parade , ou du coup esquivé , suivant l'occasion. Il n'y a point d'espadonneur que cette manière de combattre n'embarrasse fort.

Ruse du pointeur contre l'espadonneur en campagne.

Le pointeur ayant affaire en campagne contre un espadonneur , je fais mouiller un mouchoir dans l'eau & le plier en plusieurs doubles , puis le mettre avec un grand dans le fond du cha-

Qq

peau ; & l'ayant mis sur sa tête , je fais retirer le bras gauche de la manche de son habit , le bras droit restant dans l'autre manche , & l'envelopper de tout le corps dudit habit , à la réserve des basques qui restent pendantes , pour se garantir le ventre & les jarrets ; ensuite le pointeur se met en garde , le corps bas , avec la main haute & tournée de prime , les ongles en-dessous , la pointe basse & ferme sur ses pieds.

Dans cette garde , je fais attaquer l'espadonneur par des demi-bottes & des appels du pied en tournant autour de lui , & dans le même temps qu'il détache un coup , tirer ferme de prime , la main haute , l'épée opposée à sa lame , en serrant la mesure , & redoubler plusieurs coups soutenus sans dégager , puis se retirer en garde dans la même attitude.

Ruse du pointeur contre les fléaux brisés , fléaux à battre du grain , & contre les bâtons à deux bouts ; armes très-dangereuses , si on ne sçavoit s'en défendre.

Les fléaux brisés sont faits de cinq ou six bâtons , de la longueur d'environ un pied chacun , attachés bout à bout avec de petits chaînons de fer , & y ayant au dernier bout une boule d'acier de la pesanteur d'une demi-livre ; de sorte qu'un homme en peut battre dix avec un fléau brisé ; car étant en train d'aller , il pare des pierres jetées à tour de bras.

Manière de combattre les fléaux & bâtons.

Étant en campagne & ayant malheureusement à faire à ces sortes d'armes , il faut s'éloigner hors de leur portée & ôter son habit , sous prétexte qu'il embarrasse , puis le tenir par le milieu du dos avec la main gauche , toujours reculant l'épée à la main , & dans le temps que le fléau ou le bâton fait le moulinet rapidement , étant à certaine distance , jeter de toutes ses forces l'habit dessus ladite arme , qui arrêtera le moulinet , & aussitôt se jeter brusquement sur l'ennemi , pour lui ôter son arme , en lui présentant la pointe de l'épée sur le corps.

Ces armes se combattent encore étant hors de mesure , & que l'on peut avoir un fouet à la main , en allongeant le coup de fouet sur lesdites armes , dans le temps même du moulinet , & pareillement jettant quelque chose de lourd bien attaché au bout d'une corde fine dans le moment du mouvement desdites armes.

Piques , haliebardes , bayonnettes au bout du fusil , grandes fourches & broches de fer combattues par la pointe seule.

Si on étoit obligé d'avoir affaire à ces sortes d'armes , on se tiendra dans la garde ordinaire , expliquée page 5 & pages suivantes , en effaçant bien sa tierce , & lorsqu'on viendra à tirer à bras accourci sur lui , je le fais dans le même temps

parer en bandolière avec le fort du tranchant de l'épée , d'un coup ferme depuis la pointe jusqu'à la garde , en raccourcissant un peu le bras , la main tournée de quarte , les ongles en-dessus , jetant le coup de pique de côté en en-bas , & coulant brusquement aussitôt le pied gauche par derrière le pied droit de la longueur d'une semelle , esquivant le corps en tournant à gauche dans le même temps de la parade , pour avoir plus de force à parer le coup , lequel aussitôt paré , jeter subtilement la main gauche sur ladite arme , le bras tendu pour l'éloigner de soi , avançant sur l'ennemi , en lui présentant la pointe de l'épée sur le corps , tenant toujours ferme ladite arme de la main gauche écartée du corps , & s'il se trouve absolument forcé , tirer le coup de quarte à fond.

Lesdits coups de piques , haliebardes & fourches de fer , peuvent encore se parer de la parade de prime , expliquée , avec la pointe basse , en esquivant le corps , comme il vient d'être dit , & coulant dans le même temps le pied gauche par derrière le pied droit de la longueur d'une semelle , opposant la main gauche dans le principe desdites pages 37 & 39 , & le coup paré , jeter subtilement ladite main gauche sur l'arme , le bras étendu ; puis repasser le pied gauche à côté du pied droit , en présentant la pointe sur le corps de l'ennemi , ou lui tirer le long de ladite arme droit de prime.

Pour combattre ceux qui n'ont point appris à tirer des armes.

Il se trouve des personnes qui n'ont jamais appris à tirer des armes , & qui tirent rapidement à bras raccourci , en avançant toujours sur vous sans aucune mesure , ce qui seroit fort dangereux , si on ne sçavoit se garantir ; voici la manière de les combattre : je fais caver la hanche droite extrêmement , le corps bien en arrière , & effacer entièrement la tierce , ayant la main droite à la hauteur de l'épaule , & tournée demi-quarte , présentant la pointe en avant ; & lorsque l'ennemi vient à tirer à bras raccourci , il faut parer ferme en bandolière depuis la hauteur de l'épaule jusques vis-à-vis le bouton de la culotte , du fort de l'épée , tenue roide depuis la pointe jusqu'à la garde , retirant le bras à soi , opposant la main gauche en avançant dans le même temps de la parade , un grand pas sur l'ennemi , ladite main opposée comme à la p. 29 , & tirer ferme de quarte droit au corps , ou aller au désarmement de quarte , il faut sur toutes choses , parer de la sorte lesdits jeux en avançant sur eux , la main gauche opposée , attendu qu'ils ne peuvent plus dégager leur épée (Voyez fig. 45 & 46 , la manière de combattre ceux qui portent une lanterne sourde.

GARDE-SALLE. Voyez PRÉVÔT.

M.

MAITRE en fait d'armes , celui qui enseigne

l'art de l'escrime, & tient salle ouverte ; où il donne des leçons de son art.

Les *maitres* en fait d'armes. composent une des communautés de Paris qui n'ont point de rapport au commerce. Elle a ses statuts que l'on trouvera dans le dictionnaire de jurisprudence.

MASQUE On a quelquefois poussé la précaution jusqu'à porter un *masque* pour se garantir des coups qui peuvent être portés au visage lorsqu'on s'exerce à l'art de l'escrime. Il est vrai que ceux qui sont encore peu versés dans cet art peuvent blesser leur adversaire en tirant mal, ou se faire blesser en relevant une botte mal parée; cependant on n'en fait aujourd'hui aucun usage. (V. fig. 62).

MESURE (être en), c'est être à portée de frapper l'ennemi d'une estocade & d'en être frappé. On appelle *tirer d'épée ferme*, lorsqu'on détache une botte en *mesure*, de sorte que tierce en *mesure* ou tierce de pied ferme est la même chose, puisqu'en dans l'un & l'autre cas, c'est allonger une estocade, sans qu'il soit nécessaire de remuer le pied gauche.

Pour connoître si l'on est en mesure, il faut que la pointe de votre épée puisse toucher la garde de celle de l'ennemi, étant en garde de part & d'autre.

MESURE (entrer en), c'est approcher de l'ennemi par un petit pas en avant. Il se fait en avançant le pied droit d'environ sa longueur, & en faisant suivre autant le gauche.

MESURE (être hors de), c'est être trop éloigné de l'ennemi pour le frapper & pour en être frappé. On connoît si l'on est hors de mesure, lorsqu'étant en garde de part & d'autre & sans allonger le bras, la pointe de votre épée ne peut pas toucher la garde de l'épée de l'ennemi.

MESURE (rompre la), c'est s'éloigner de l'ennemi par un petit pas en arrière. Il se fait en reculant le pied gauche d'environ sa longueur, & en faisant suivre autant le pied droit; on rompt ordinairement la *mesure* quand on n'est pas sûr de bien parer & pour attirer l'ennemi.

MESURE (gagner la), c'est avancer sur l'ennemi.

Manière de gagner la mesure.

I. Etant en garde de *mesure* de l'ennemi, l'épée devant soi, le corps ferme & en arrière, je fais avancer le pied droit en glissant de la longueur d'une demi-semelle sans remuer le pied gauche, qui reste à la même place, ferme & à plat sur la terre. Cette manière est pour tirer de vitesse le long de la lame, lorsque l'ennemi avance, il faut que la main parte la première & que le coup soit bien soutenu.

II. Etant en garde l'épée devant soi & hors de *mesure*, je fais lever le pied droit à ras de terre, & l'avancer en droite ligne de la longueur d'une semelle, faisant suivre le pied gauche à proportion, le corps ferme & retiré en arrière, la han-

che droite cavée, & les épaules effacées pour être en état de parer & de tirer.

III. Etant en garde & éloigné de l'ennemi, je fais passer le pied gauche devant le pied droit de la longueur d'une semelle, les bras étendus, l'épée devant soi; il faut que le poignet droit soit à la hauteur de la bouche & tourné de quarte, les ongles en-dessus, la pointe plus basse, le corps ferme; & repasser dans le même temps le pied droit devant le pied gauche de la longueur de deux bonnes semelles sur la ligne droite, vis-à-vis l'ennemi; puis ayant rejoint l'épée dans la garde ordinaire, l'attaquer vigoureusement.

IV. Etant en garde hors de *mesure*, je fais avancer en glissant le pied gauche de la longueur d'environ une semelle, sans remuer le pied droit qui reste stable, toujours le corps bien en arrière & l'épée devant soi, afin que l'ennemi ne s'aperçoive pas de la *mesure* qu'on a sur lui; & dans le même temps qu'il fait un mouvement pour avancer ou pour reculer, lui tirer vigoureusement le long de la lame le coup soutenu.

Manière de rompre la mesure.

I. Etant en garde & obligé de rompre la *mesure*; je fais retirer le corps en arrière, la main droite la dernière, l'épée devant soi, & glisser le pied droit en l'approchant du pied gauche, sans remuer ce dernier pied, restant toujours ferme à terre, la hanche cavée & les genoux pliés, afin, l'ennemi venant à tirer, d'être en état de parer en lâchant le pied gauche en arrière, ou de tirer s'il faisoit un mouvement pour reculer, ayant la longueur de plus d'une semelle de *mesure* sur lui, à son insçu, ce qui est le moyen de le surprendre.

II. Quand l'ennemi court en avant & qu'il est trop près pour lui tirer, je fais rester le pied droit ferme, & glisser brusquement le pied gauche en arrière de la longueur d'un bon pied, en tirant le long de la lame le coup bien soutenu.

III. Si l'ennemi avance avec trop d'impétuosité; je fais reculer le pied gauche de la longueur d'une semelle, & suivre le pied droit en traînant, la main la dernière, l'épée devant soi, le corps ferme & porté sur la partie gauche, avec la hanche droite cavée & les épaules effacées.

IV. Après avoir tiré à l'ennemi, s'il vous poursuit, après avoir paré, je fais faire retraite la main la dernière, c'est à-dire, le corps partant le premier en arrière, en passant le pied droit derrière le gauche, les bras & les jambes tendus, l'épée devant soi, le poignet haut, & baissant la pointe, comme il est dit, les ongles en-dessus, avec les épaules effacées; puis ayant repassé le pied gauche derrière le droit dans la même attitude, se remettre dans sa garde ordinaire.

Ayant le soleil devant les yeux lors d'une affaire sérieuse, on court risque d'y succomber si on ne sçait la manière de tourner autour de son ennemi pour gagner le terrain avantageux. Voici pour

réussir : je fais d'abord faire retraite, passant le pied droit derrière le gauche, puis le gauche derrière le droit, l'épée devant soi, ensuite faire un grand pas avec le même pied gauche à côté du droit, en tournant le corps à gauche, toujours la main soutenue, présentant la pointe à l'ennemi, & s'arrêtant de temps en temps pour parer lorsqu'il tirera, pour être en état de lui riposter suivant les occasions; en continuant la même chose vous tournerez autour de lui & gagnerez le terrain avantageux, & vous éviterez le soleil.

MUR ou *muraille*; (tirer à la, parer à la); terme de salle & exercice que les écoliers pratiquent pour apprendre à tirer & à parer quarte & tierce.

Les escrimeurs qui veulent tirer au *mur* observent ce qui suit: 1°. de se placer en garde vis-à-vis l'un de l'autre; 2°. qu'il n'y en ait qu'un qui porte les estocades (il n'y en a qu'un qui doit parer). Celui qui est convenu de pousser, commence par ôter son chapeau, & s'allonge sur celui qui doit parer, comme s'il lui portoit une botte, afin de connaître s'il est en mesure; en même temps son adversaire ôte aussi son chapeau pour lui rendre le salut, & déplace son fleuret de la ligne pour lui faciliter le moyen de prendre sa mesure; après cette cérémonie ils se rementent en garde.

Etant ainsi placés, & les fleurets engagés dehors ou dans les armes, celui qui est proposé pour tirer détache une estocade de tierce en dégageant, si les épées sont engagées dans les armes; delà il se remet en garde sans quitter le fleuret de l'ennemi, & lui porte une estocade de quarte en dégageant. Ainsi successivement il porte des estocades de tierce & de quarte sans supercherie, c'est-à-dire, sans feinte ébranler celui qui pare. Quand il ne veut plus porter d'estocade, son adversaire se met à sa place & lui tire au *mur* à son tour.

Pour tirer au *mur*, il faut être bien en garde, comme il a été dit, le corps bas & porté entièrement sur le jarret gauche, avec le pied gauche ferme à terre; dans cette attitude je fais avancer davantage le pied droit que dans la garde ordinaire, & plier le genou droit, la main élevée à la hauteur de l'épaule, & la pointe plus basse, tant soit peu engagée à côté de la garde adverse, sans la toucher non plus que la lame, ayant le bras presque à moitié retiré à soi, avec les épaules effacées, puis dégager subtilement & tirer la main la première de tierce ou de quarte, suivant que l'épée se trouve, en ne levant le pied droit qu'à ras de terre, pour tirer avec plus de vitesse, sans branler le pied gauche. Le coup étant bien soutenu & ajusté sur la mamelle, la tête à l'opposite de l'épée, il faut que le pommeau regarde l'œil gauche; & se retirer le poignet haut.

O.

OPPOSITION. Mouvement de la main par lequel on pare l'estocade. On nomme aussi *opposi-*

tion, l'action d'opposer le fort de sa lame au foible de celle de son adversaire, soit dans l'estocade, soit dans la parade.

Pour l'*opposition* de main, il faut être bien en garde, comme il est dit, ferme sur ses pieds, le jarret gauche plié & le corps porté dessus bien en arrière, avec la hanche droite cavée. Si l'ennemi tire quarte au-dedans des armes, ou que vous lui tiriez ce même coup, je fais opposer la main à son épée, élevant le coude gauche, avançant la main dessous le pliant du bras droit, le bout des doigts & du pouce pendant en bas, présentant le dedans de la main en dehors; & dans cette attitude je fais parer de l'épée ladite main opposée, & riposter droit au-dedans des armes en serrant la mesure, la main bien soutenue & tournée de quarte, les ongles en-dessus, puis redoubler & se retirer en garde; l'épée devant soi.

P.

PANIER. Baguette de bois, emmenchée dans un panier assez grand pour contenir & couvrir la main. On s'en sert pour apprendre l'art de l'espadon, c'est-à-dire, de manier le fabre. (V. fig. 33).

PARADE. Action par laquelle on pare une estocade.

Il y a autant de parades différentes qu'il y a de différentes façons de terminer une estocade. Voyez **ESTOCADE.** Il y a donc cinq *parades*, qu'on appelle en terme d'escrime, *quarte, tierce, seconde, quarte basse & quinte.* V. ces mots.

PARADE du cercle en tierce. Elle convient à tous les coups de dessous les armes, c'est-à-dire, seconde, quarte coupée & flanconnade. Pour l'exécuter, levez le poignet à la hauteur de l'épaule, les ongles en-dessous tournées tierce, & trappez ferme avec le fort du tranchant de l'épée sur le foible de la lame ennemie, en baissant la pointe & jetant le coup hors des armes; ensuite, sans quitter la lame, ripostez droit dessous les armes (fig. 24), le poignet cavé & tourné en tierce; ensuite faites le tour du bras, & redoublez à fond la quarte dessus les armes, puis faites retraite suivant les principes. (Fig. 18). Voyez aussi fig. 20 & 21, & pour les riposter fig. 26 & 27.

PARADE du cercle en quarte. Elle convient à la quarte haute, la quarte coupée, la seconde & la flanconnade. Pour parer ces coups, levez le poignet à la hauteur de la bouche, & tourné de quarte, les ongles en-dessus, le bras droit tendu, la pointe de l'épée basse, en frappant d'un coup foible sur le foible de la lame de l'adversaire, avec le fort de votre tranchant, pour jeter le coup au dehors des armes (fig. 19). Vous pouvez opposer la main gauche à son épée, de crainte qu'elle ne vous offense; & le coup étant paré, lorsqu'il a le pied levé pour se retirer en garde, ripostez de quarte droite dans les armes (fig. 23), ayant toujours la main

gauche opposée à sa lame ; & , sans la quitter , redoublez , la main bien soutenue , puis retirez-vous dans la garde ordinaire.

PARADE de prime , la main haute , les ongles en-dessous ; contre la quarte haute , la quarte coupée , la tierce , la seconde & la fianconnade , avec la main gauche opposée à l'épée ennemie.

Baïffez la pointe de l'épée & levez la main droite à hauteur du front , tournez tout-à-fait les ongles en-dessous , le bras tendu , la tête penchée du côté de l'épaule droite ; de sorte que la lame couvre tout le devant du corps , pour parer le foible de l'épée ennemie avec le fort du tranchant , par un coup ferme & court , en opposant la main gauche , afin de tirer en avançant ; ou si l'ennemi vous tire , de riposter brusquement , toujours la main gauche opposée en avant , le coude élevé , le creux de la main en dehors , les doigts pendans en bas au-dessous & vis-à-vis le coude plié du bras droit , pour écarter de la main & de l'épée tous les coups qui lui seront tirés.

PARADE de quinte , la main tournée quarte , les ongles en-dessus . On pare ainsi la tierce ; la quarte sur les armes & la seconde . Il ne faut point d'opposition de main à cette parade , & elle s'exécute de deux manières .

1°. L'adversaire venant à tirer tierce ou quarte sur les armes , opposez le poignet roide comme il se trouve en garde , sans le tourner tierce , en frappant le foible de son épée avec le fort de votre lame , à la parade ordinaire . Le coup paré , ripostez droit de quarte sur les armes ou de seconde ; puis retirez-vous en garde . (*Fig. 17*) .

2°. Si l'adversaire tire seconde sous les armes , levez la main de quarte & baïffez la pointe , en opposant le fort du tranchant , & jettant le coup au dehors des armes , puis relever l'épée pour engager tierce . (*Fig. 18*) .

PASSE . Botte qu'on exécute en passant le pied gauche devant le droit ; on s'en sert contre un ennemi qui recule .

On fait ainsi une botte de *passé* 1°. aussitôt qu'on a détaché une estocade quelconque ; si l'on n'en a pas frappé l'ennemi , & qu'il n'ait pas paré , il faut passer le pied gauche devant le droit , & le placer à deux longueurs de pied de distance d'un talon à l'autre ; le pied droit ne doit point bouger , & le gauche doit être en dehors . 2°. Placez le corps & les bras dans la position où ils doivent être après avoir allongé la première estocade . Il ne faut jamais porter l'estocade de *passé* en dégageant . (*V. fig. 30 , 31 & 33*) .

Passé de quarte au-dedans des armes .

L'ennemi venant à tirer quarte , avançant le corps à découvert au-dedans des armes , en levant le pied dans le même temps , je fais partir de vitesse , la main droite la première , fort élevée , & tirer droit de quarte , les ongles tournés en-dessus , passant subtilement le pied gauche devant le droit

de la longueur de deux grandes semelles , le bras droit étendu , avec le pied gauche ferme à terre & le jarret plié , de sorte que le genou soit au-dessus du fort la main gauche opposée .

Passé de tierce au dehors des armes . (Fig. 30) .

L'épée étant engagée de quarte , je fais faire un battement d'épée ferme & court , sur le foible de la lame ennemie sans dégager ; & lorsqu'il résiste pour parer au-dedans des armes , je fais dégager subtilement au dehors , en tirant le coup de tierce ; la main la première & le bras étendu , passant dans le même temps le pied gauche devant le pied droit de la longueur de deux semelles , le corps penché au-dessus du genou gauche , les ongles tournés en-dessous , ayant la tête le long du bras à l'opposite de l'épée , le pied gauche à plat & ferme , le genou plié avec le jarret droit tendu , le talon levé & de droite ligne vis-à-vis l'ennemi .

Passé de seconde dessous les armes .

Etant bien en garde & l'épée de tierce , je fais faire une feinte à la tête le long de la lame ennemie , la lançant un peu , & lorsqu'il pare en relevant la main & avançant le corps , je fais dans le même temps baïffer la pointe en faisant le tour du bras , & tirer de seconde dessous les armes à fond , la main partant la première en passant brusquement le pied gauche devant le droit de la longueur de deux grandes semelles , le poignet haut , les ongles tournés en-dessous , le bras & le jarret droit tendus , le corps baïffé au-dessus du genou gauche , avec la tête dessous le bras . Cette *passé* achevée , relever la pointe & revenir à l'épée en dehors des armes , avant que de relever le corps .

PLASTRON . Espèce de couffin de cuir rembourré de crin ou de laine , en forme de devant de cuirasse . On l'attache avec des courroies qui passent autour du cou & des reins .

Les maîtres en fait d'armes mettent un plastron lorsqu'ils donnent leçon , afin de recevoir sans incommodité toutes les bottes qu'ils se font porter par leurs élèves . (*V. fig. 30*) .

PRÉVOT de salle ; celui qui seconde un maître en fait d'armes , & qui exerce les écoliers pour les fortifier dans l'art de l'escrime .

Q.

QUARTE ; c'est un coup d'épée qu'on porte à l'ennemi dedans & sur les armes . *V. tirer dans les armes & sur les armes . (Fig. 4) .*

Cette estocade s'exécute ainsi , 1°. faites du bras droit tout ce qui a été enseigné pour parer en quarte ; 2°. étendez subtilement le jarret gauche , pour qu'il chasse le corps en avant ; 3°. portez le pied droit vers l'ennemi , sans qu'il s'élève beaucoup de terre , à quatre longueurs de pied de distance d'un talon à l'autre ; 4°. pliez le genou droit ,

& tenez l'os de la jambe qu'on appelle *tibia*, perpendiculaire à l'horizon; 5°. développez le bras gauche avec action, étendez les doigts de cette main; 6°. avancez le corps jusqu'à ce que le bout de ces doigts soit sur l'aplomb du talon gauche; 7°. tournez le dedans de la main gauche du même côté que le dedans de la droite, & mettez le fendant de la main au niveau de la ceinture; 8°. regardez l'ennemi par-dessus l'humerus; 9°. la main droite doit se trouver au niveau des yeux, parce que le corps s'est baissé par l'allongement du pied droit; (il ne faut faire aucun mouvement pour placer la main au niveau des yeux; elle se trouve naturellement en la soutenant, à la hauteur où on la met du premier temps); il faut effacer de même qu'en parant *quarte*, en tournant l'axe des épaules à gauche. *Nota.* Qu'il faut faire ces mouvements d'un seul temps & avec action.

QUARTE (parer en), c'est détourner du vrai tranchant de son épée celle de l'ennemi sur un coup qu'il porte dedans & sur les armes. (*Fig. 15*) *V. tirer dans les armes & sur les armes. V. aussi PARADE.*

Pour exécuter cette parade, il faut 1°. sans varier la pointe d'aucun côté, élever le poignet à la hauteur du nœud de l'épaule, sans roidir le bras; 2°. avancer un peu le haut du corps vers l'ennemi, en tournant l'axe des épaules à gauche. *V. EFFACER.* 3°. Tournez la main de façon que le plat de la lame soit parallèle à l'horizon, (il faut, en tournant la main, serrer la poignée de l'épée avec tous les doigts, pour donner plus d'action à ce mouvement). 4°. Portez le talon du vrai tranchant du côté de l'épée ennemie, jusqu'à ce que la garde ait passé l'alignement du corps (observez de ne pas porter le bras plus loin). 5°. Tenez le bras souple en toutes les jointures, & observez que le coude ne regarde pas la terre, au contraire qu'il fasse continuellement effort pour tourner en dehors. 6°. Regardez l'ennemi par-dessus le bras. *Nota.* Qu'on fait tous ces mouvements avec action, d'un seul temps & sans remuer les pieds.

QUARTE basse; c'est un coup d'épée qu'on allonge à l'ennemi dedans & sous les armes. (*Fig. 8*). *Voyez tirer dedans les armes & sous les armes.*

Elle s'exécute comme l'estocade de *quarte*; avec cette différence, que la lame de votre épée passe sous le bras de l'ennemi.

R.

RIPOSTE. Botte portée à l'adversaire dès qu'on a paré l'estocade.

Pour bien exécuter la *riposte*, il faut 1°. que la parade soit extrêmement vive; 2°. détacher l'estocade à l'instant qu'on a paré, & que l'ennemi termine sa botte; 3°. porter à l'ennemi la même botte que l'on a parée, c'est-à-dire, que si l'on a paré l'estocade de *quarte basse*, on *riposte quarte basse*, & si l'on a paré l'estocade de *tierce*, on *riposte*

tierce, &c. En général il faut riposter la botte de laquelle on est le plus près dans la position. (*V. fig. 23, 24, 25, 26, 27 & 28*).

S.

SALUT. Le *salut d'armes* est une politesse réciproque que se font deux escrimeurs avant de commencer un assaut. (*Fig. 10, 11, 12, 13 & 14*).

Il s'exécute ainsi, 1°. on prend son chapeau avec la main gauche; 2°. on étend le bras gauche, on met son poignet à hauteur du nœud de l'épaule, & l'on tourne le dedans du chapeau du côté de l'ennemi; 3°. on lève le bras droit & son poignet à hauteur du nœud de l'épaule, & en même temps on frappe du pied droit dans la même place; 4°. on recule deux pas en arrière en commençant par faire passer le pied droit derrière le gauche, & ensuite le gauche devant le droit; 5°. on baisse la pointe de l'épée pour saluer les spectateurs qui se trouvent dans la salle, & on remet le bras droit dans la première position; 6°. on remet son chapeau sur la tête; 7°. on trappe encore du pied droit dans la même place, & en même temps on met les poignets à hauteur du nœud d'épaule; 8°. on avance deux pas vers l'ennemi en commençant par le pied gauche, que l'on fait passer devant le droit, & ensuite le droit derrière le gauche; 9°. on se met en garde. *Nota.* Que tous ces mouvements se font distinctement & sans se presser.

SANDALE. Soulier qui n'a qu'une demi-empeigne, avec une forte semelle & point de talon. On en attache les tirans sur le cou-de-pied avec des courroies. On ne se sert dans les académies d'armes que d'une seule *sandale*; chaque élève a la sienne & la met au pied droit. (*V. fig. 51*).

SECONDE, ou *tierce basse*. Coup d'épée allongé dehors & sous les armes.

On exécute cette estocade comme la *tierce*, avec cette différence que la lame de l'épée passe sous le bras de l'ennemi. (*Fig. 7*).

Parer en **SECONDE** ou *tierce basse*, c'est détourner du vrai tranchant de son épée celle de l'ennemi sur un coup qu'il porte dehors & sous les armes. (*Fig. 18, 19, 20 & 21*).

On exécute cette parade comme celle de *tierce*; excepté qu'on doit avoir la pointe de l'épée plus basse que le poignet, & la lame de l'ennemi doit passer sous le bras.

T.

TEMPS. Mouvement que fait l'escrimeur sans tirer. Prendre sur le *temps*, c'est frapper l'ennemi d'une botte dans l'instant qu'il s'occupe de quelque mouvement.

Pour prendre sur le *temps* lorsqu'on vous forcera l'épée, dégagez la pointe subtilement, & tirez le coup à fond, le poignet haut & bien soutenu.

Si on vous fait de grands dégagements, tirez droit dans le même temps qu'il aura dégagé pour le prendre au pied levé; si c'est de quarte, opposez la main gauche dans le principe de la page 39 en tirant le coup. A l'égard du coup de tierce au dehors des armes, l'opposition de la main est inutile, à moins que vous ne pariez de prime.

Que l'ennemi soit de pied ferme ou qu'il avance sur vous, lorsque vous serez en mesure sur lui, l'épée engagée dedans ou dehors des armes, tirez droit du fort au foible le long de la lame sans dégager, la main la première, & que ce soit dans le temps qu'il a le pied levé en avançant, ce qui se nomme *coup le long de la lame*.

Etant en mesure, si l'ennemi fait des appels du pied, ou s'il marque des demi-bottes sans dégager, il faut achever, c'est-à-dire, lui tirer droit au corps, la main la première bien soutenue sans dégager, ce qui est également coup le long de la lame.

Si vous êtes en mesure sur lui & qu'il dégage, tirez droit, la main la première bien opposée & soutenue, pour vous garantir d'être frappé de même temps.

S'il vous fait des feintes dedans ou dehors des armes dans le temps même qu'il a dégagé pour marquer la feinte, tirez droit, le poignet bien soutenu, lors du pied levé, en prenant sa lame du fort au foible, & au coup de quarte dedans les armes, opposez la main gauche.

L'ennemi dégagant de tierce en quarte, tirez la quarte coupée dans le principe qu'il est dit.

Si l'ennemi tenoit votre épée engagée en forçant au-dedans des armes, le poignet élevé de dessein de tirer dans le même temps, il faut quitter sa lame & lui tirer subtilement le coup de quarte coupée sous la ligne du bras, posant le pied droit en dehors de la ligne de l'ennemi, puis relever la pointe de l'épée, & engager sa lame de tierce au dehors des armes, avant de se retirer en garde ou de faire retraite.

S'il faisoit une feinte dessus les armes ou feinte à la tête, dans le même temps vous baisserez la pointe de votre épée subtilement, lui faisant faire le tour du bras & tirerez de seconde dessous les armes, en faisant le plongeon, la main la première & soutenue de la tête, les ongles tournés en-dessous.

L'ennemi venant à tirer de flancnade en dégagant ou en ripostant sur un coup de quarte, dans le même temps il faut subtilement, la main tierce, les ongles en-dessous sans dégager & soutenue haute, en tirant ferme au-dedans des armes.

Observez de revenir toujours à l'épée dans tous les mouvements que l'ennemi peut faire; c'est le moyen de n'être point surpris & de profiter des temps favorables.

TIERCE; coup d'épée qu'on allonge à l'ennemi dehors & sur les armes. (*V. fig. 5, 6 & 7, tirer dehors les armes & sur les armes*).

Pour exécuter cette estocade, il faut 1°. faire du

bras droit & de la main droite tout ce qui a été enseigné pour parer en tierce, & effacer de même; 2°. étendre subtilement le jarret gauche pour chasser le corps en avant; 3°. avancer le pied droit vers l'ennemi à quatre longueurs de pied de distance d'un talon à l'autre; 4°. le genou droit plié, le gauche bien étendu, & le tibia perpendiculaire à l'horison; 5°. développer le bras gauche avec action, la main ouverte, & avancer le corps jusqu'à ce que le bout des doigts soit sur l'aplomb du talon gauche; 6°. le dedans de la main gauche tourné de même côté que le dedans de la droite, le pouce du côté de la terre & à hauteur de la ceinture; 7°. regarder l'ennemi par le dedans du bras droit; 8°. faire tout le reste comme à l'estocade de quarte. *V. ESTOCADE DE QUARTE.*

TIERCE (parer en), c'est détourner du vrai tranchant de son épée celle de son ennemi sur une estocade qu'il porte dehors & sur les armes. (*V. fig. 16 & 17, tirer hors les armes & sur les armes*).

Pour exécuter cette parade, il faut 1°. sans varier la pointe d'aucun côté, élever le poignet à la hauteur du nœud de l'épaule; 2°. avancer un peu le haut du corps vers l'ennemi, en tournant l'axe des épaules à droite (*V. EFFACER*); 3°. tournez la main droite de façon que le vrai tranchant soit sur l'alignement du coude, & mettre le plat de la lame parallèle à l'horison; 4°. porter le talon du vrai tranchant du côté de l'épée ennemie, jusqu'à ce que la garde ait passé l'alignement du corps; 5°. regarder l'ennemi par le dedans du bras; 6°. serrer la poignée de l'épée avec toute la main dans l'instant qu'on la tourne. On fait tous ces mouvements d'un seul temps & avec action.

TIERCE basse. Voyez **SECONDE.**

V.

VOLTE; c'est une botte qu'on porte à l'ennemi en tournant sur le pied gauche; elle se porte dans les armes & hors les armes; on s'en sert contre un escrimeur qui attaque trop vivement & qui s'abandonne.

On dit improprement quarte pour volte.

VOLTE de quarte ou de quarte basse. Quand l'épée de l'ennemi est dedans les armes & qu'il s'avance trop, 1°. on fait le mouvement de lui porter une estocade de quarte ou de quarte basse; 2°. dans le même instant, au lieu d'allonger le pied droit, il faut le porter derrière le gauche, en le faisant passer par-devant; 3°. on tiendra le pied droit dans son même alignement, & on en placera le bout sur l'alignement du bout du pied gauche, à la distance d'une longueur de pied de l'un à l'autre, le talon du pied droit en l'air; 4°. le bras gauche placé devant le coup pour l'opposer à l'épée de l'ennemi. *V. fig. 32 & 33.* Cette dernière figure représente la volte faite sur une passe de l'adversaire.

B A L

BAL. Assemblée réunie pour danser.

Comme dans un *bal* réglé il y a un roi & une reine, pour en suivre la règle, ce sont eux qui commencent à danser, & lorsque leur premier menuet est fini, la reine convie un autre cavalier de venir danser avec elle, & après qu'ils ont dansé, il va reconduire la reine, & lui demander poliment qui elle souhaite qu'il prenne, & après lui avoir fait une révérence, il va en faire une autre à la personne avec qui il doit danser, pour la convier de venir danser.

Mais si la personne que vous conviez parloit à quelqu'un, & qu'elle ne vienne pas aussitôt, il faut se transporter à l'endroit de la salle où l'on commence de danser & l'attendre, & être attentif lorsque cette demoiselle vient, de la laisser passer devant vous, ce sont des attentions que la vie civile veut que l'on observe; & lorsque vous avez fini votre menuet ou autre danse, vous faites de pareilles révérences en finissant, que celles que vous avez faites avant, mais indépendamment de celle-là le cavalier en fait une autre en arrière, & se va placer, afin de faire place à ceux qui dansent.

Mais si l'on vient vous reprendre lorsque c'est à vous de prier, il faut aller convier la personne qui vous a prié en premier lieu; autrement ce seroit un manque de sçavoir vivre des plus grossiers; cette règle est également pour les dames.

De même que lorsque l'on vous vient prier pour danser, il faut vous transporter à l'endroit où l'on commence, & faire les révérences que l'on fait avant de danser; mais si vous ne sçavez pas danser, il faut faire vos excuses, soit sur le peu d'usage que vous en faites, ou sur le peu de temps qu'il y a que vous apprenez; ainsi vos révérences finies, vous reconduisez cette dame à sa place, & du même temps vous allez faire une révérence à une autre demoiselle, pour la convier de venir faire la révérence avec vous, afin de ne point déranger l'ordre du *bal*; mais si l'on vous pressoit de danser, quelque instance que l'on vous fit, ayant refusé une fois, il ne faut pas danser dans tout le *bal*, parce que ce seroit offenser la personne qui vous a prié d'abord, ce qui doit s'observer d'un sexe comme de l'autre; comme aussi ceux qui ont la conduite d'un *bal*, d'être attentifs que chacun danse à son tour, afin d'éviter la confusion & le mécontentement; comme aussi lorsqu'il arrive des masques, de les faire danser des premiers, afin qu'ils prennent ceux de leur compagnie de suite. On doit faire honneur préféablement aux masques, car très-souvent ce déguisement cache des personnes du premier rang.

Je ne doute pas que lorsque l'on prendra toutes ces précautions, tant de la part de ceux qui assistent dans les *bals*, ou de ceux qui en font la voca-

B A L

tion, ils ne se fassent distinguer par les bonnes manières & la politesse.

Quant aux assemblées qui se font dans les familles, & qui ordinairement ne sont composées que de parens & d'amis, on doit y observer presque le même cérémonial que dans les *bals*, qui est de sçavoir inviter une personne pour danser, en lui faisant une révérence à propos, & d'être attentif de rendre le réciproque lorsque l'on vous a pris pour danser, de faire la même honnêteté que l'on vous a faite quand c'est à vous à prier.

Des bals anciens & modernes.

Un tableau de Philostrate nous représente *Comus* dans un fallon éclairé avec autant de goût que de magnificence. Un chapeau de roses orne sa tête; ses traits sont animés de vives couleurs, la joie est dans ses yeux, le sourire est sur ses lèvres.

Enivré de plaisir, chancelant sur ses pieds, il paroît se soutenir à peine de la main droite sur une épine. Il porte à la gauche un flambeau allumé qu'il laisse pencher nonchalemment, afin qu'il brûle plus vite.

Le parquet du fallon est jonché de fleurs; quelques personnages du tableau sont peints dans des attitudes de danse: quelques autres sont encore rangés autour d'une table proprement servie; mais le plus grand nombre est placé avec ordre sous une tribune dans laquelle on découvre une foule de joueurs d'instruments qu'on croit entendre. C'est un *bal* en forme, auquel *Comus* préside. Le goût moderne ne produit rien de plus élégant.

Comus, en effet, est regardé comme l'inventeur de toutes les danses dont les Grecs & les Romains embellirent leurs festins. Elles furent d'abord comme les intermèdes de ces repas, que la joie & l'amitié ordonnoient dans les familles. Bientôt le plaisir, la bonne chère & le vin donnèrent une plus grande étendue à cet amusement. On quitta la table pour se livrer entièrement à la danse. Les familles s'unirent pour multiplier les acteurs & le plaisir, mais l'assemblée en devenant plus nombreuse, prit un air de fête dont les égards, la bienséance & l'orgueil s'établirent bientôt les arbitres suprêmes. Dès-lors les jeux rians de Bacchus, la gaieté des festins, la liberté qu'inspirent le vin & la bonne chère; ce désordre aimable qui prédoit aux danses inventées par *Comus* disparurent, pour faire place au sérieux, au bon ordre, à la dignité des *bals* de cérémonie.

Nous trouvons leur usage établi dans l'antiquité la plus reculée; & il n'est point étonnant qu'il se soit conservé jusqu'à nous. La danse simple, celle qui ne demande que quelques pas, les graces que donnent la bonne éducation & un sentiment médiocre

diocre de la mesure, fait le fond de cette sorte de spectacle ; & dans les occasions solennelles, il est d'une ressource aisée qui supplée au défaut d'imagination. Un *bal* est tôt ordonné, si facilement arrangé ; il faut si peu de combinaisons dans l'esprit pour le rendre magnifique ; il naît tant d'hommes communs, & on en voit si peu qui soient capables d'inventer des choses nouvelles, qu'il étoit dans la nature que les *bals* de cérémonie une fois trouvés, fussent les fêtes de tous les temps.

Ils se multiplièrent en Grèce, à Rome & dans l'Italie. On y dansoit froidement des danses graves. On n'y paroissoit qu'avec la parure la plus recherchée ; la richesse, le luxe y étoient avec dignité une magnificence monotone. On n'y trouvoit alors, comme de nos jours, que beaucoup de pompe sans art, un grand faste sans invention, l'air de dissipation sans gaieté.

C'est dans ces occasions que les personnages les plus respectables se faisoient honneur d'avoir cultivé la danse dans leur jeunesse. Socrate est loué des philosophes qui ont vécu après lui, de ce qu'il dansoit comme un autre dans les *bals* de cérémonie d'Athènes. Platon, le divin Platon mérita leur blâme pour avoir refusé de danser à un *bal* que donnoit un roi de Syracuse ; & le sévère Caton, qui avoit négligé de s'instruire dans les premiers ans de sa vie, d'un art qui étoit devenu chez les Romains un objet sérieux, crut devoir se livrer à 59 ans, comme le bon M. Jourdain, aux ridicules instructions d'un maître à danser de Rome.

Le préjugé de dignité & de bienséance établi en faveur de ces assemblées, se conserva dans toute l'antiquité. Il passa ensuite dans toutes les conquêtes des Romains, & après la destruction de l'empire, les états qui se formèrent de ses débris retinrent sous cette institution ancienne. On donna des *bals* de cérémonie jusqu'au temps où le génie trouva des moyens plus ingénieux de signaler la magnificence & le goût des souverains ; mais ces belles inventions n'anéantirent point un usage si connu ; les *bals* subsistèrent & furent même consacrés aux occasions de la plus haute cérémonie.

Lorsque Louis XII voulut montrer toute la dignité de son rang à la ville de Milan, il ordonna un *bal* solennel où toute la noblesse fut invitée. Le roi en fit l'ouverture ; les cardinaux de Saint-Severin & de Narbonne y dansèrent ; les dames les plus aimables y firent éclater leur goût, leur richesse, leurs graces.

Philippe II alla à Trente en 1562, pendant la tenue du concile. Le cardinal Hercule de Mantoue qui y présidoit en assembla les pères, pour déterminer la manière dont le fils de l'empereur Charles-Quint y seroit reçu. Un *bal* de cérémonie fut délibéré à la pluralité des voix. Le jour fut pris ; les dames les plus qualifiées furent invitées, & après un grand festin, selon le cardinal Palavicini, dont j'emprunte ce trait historique, elles dansèrent

Equitation, Escrime & Danse.

avec autant de modestie que de dignité.

La décence, l'honnêteté, la convenance de ces sortes de fêtes étoient au reste, dans ce temps, si solennellement établies dans l'opinion des hommes, que l'amer Fra-Paolo dans ses déclamations cruelles contre ce concile, ne crut pas même ce trait susceptible de critique.

La reine Catherine de Médicis qui avoit des desseins & qui n'eut jamais de scrupules, égaya ces fêtes, & leur donna même une tournure d'esprit qui y rappella le plaisir. Pendant sa régence, elle mena le roi à Bayonne, où sa fille reine d'Espagne, vint la joindre avec le duc d'Albe, que la régente vouloit entretenir. C'est-là qu'elle déploya tous les petits ressorts de sa politique vis-à-vis d'un ministre qui en connoissoit de plus grands, & les ressorts de la galanterie vis-à-vis d'une foule de courtisans divisés qu'elle avoit intérêt de distraire de l'objet principal qui l'avoit amenée.

Les ducs de Savoie & de Lorraine, plusieurs autres princes étrangers étoient accourus à la cour de France, qui étoit aussi magnifique que nombreuse. La reine qui vouloit donner une haute idée de son administration, donna le *bal* deux fois le jour, festins sur festins, fête sur fête. Voici celle où je trouve le plus de variété, de goût & d'invention.

Dans une petite île située dans la rivière de Bayonne, & qui étoit couverte d'un bois de haute-furaye, la reine fit faire douze grands berceaux qui aboutissoient à un fallon de forme ronde qu'on avoit pratiqué dans le milieu. Une quantité immense de lustres de fleurs furent suspendus aux arbres, & on plaça une table de douze couverts dans chacun des berceaux.

La table du roi, des reines, des princes & des princesses du sang étoit dressée dans le milieu du fallon, en sorte que rien ne leur cachoit la vue des douze berceaux où étoient les tables destinées au reste de la cour.

Plusieurs symphonistes distribués derrière les berceaux & cachés par les arbres, se firent entendre dès que le roi parut. Les filles d'honneur des deux reines, vêtues élégamment, partie en nimphes, partie en nayades, servirent la table du roi. Des *féyres* qui sortoient du bois leur apportoient tout ce qui étoit nécessaire pour le service.

On avoit à peine joui quelques moments de cet agréable coup-d'œil, qu'on vit successivement paroître pendant la durée de ce festin, différentes troupes de danseurs & de danseuses représentant les habitants des provinces voisines, qui dansèrent les uns après les autres, les danses qui leur étoient propres, avec les instruments & les habits de leur pays.

Le festin fini, les tables disparurent ; des amphithéâtres de verdure, & un parquet de gazon furent mis en place, comme par magie ; le *bal* de cérémonie commença ; & la cour s'y distingua par la noble gravité des danses sérieuses, qui étoient

alors le fond unique de ces pompes assemblées.

Ces sortes d'embellissements aux bals de cérémonie, leur ont donné quelquefois un ton de galanterie & d'esprit, qui a pu leur ôter l'uniformité languissante qui leur est propre.

Ceux de Louis XIV furent magnifiques. Ils se resentoient de cet air de grandeur qu'il imprimoit à tout ce qu'il ordonnoit ; mais il ne fut pas en son pouvoir de les sauver de la monotonie. Il semble que la dignité soit incompatible avec cette douce liberté, qui seule fait naître, entretient & sçait varier le plaisir. En lisant la description que je vais copier ici du bal que donna Louis XIV pour le mariage de M. le duc de Bourgogne, on peut croire avoir vu la description de tous les autres.

On partagea, (dit l'historien que je ne fais que transcrire), en trois parties égales la gallerie de Versailles, par deux balustrades dorées de quatre pieds de hauteur. La partie du milieu faisoit le centre du bal. On y avoit placé une estrade de deux marches, couverte des plus beaux tapis des Gobelins, sur laquelle on rangea dans le fond des fauteuils de velours cramoisi, garnis de grandes crépines d'or. C'est-là que furent placés le roi & la reine d'Angleterre, madame la duchesse de Bourgogne, les princes & les princesses du sang.

Les trois autres côtés étoient bordés au premier rang de fauteuils fort riches pour les ambassadeurs, les princes & les princesses étrangères, les ducs, les duchesses & les grands officiers de la couronne. D'autres rangs de chaises derrière ces fauteuils étoient remplis par des personnes de considération de la cour & de la ville.

A droite & à gauche du centre du bal étoient des amphithéâtres occupés par la foule des spectateurs ; mais pour éviter la confusion, on n'entroit que par un moulinet l'un après l'autre.

Il y avoit encore un petit amphithéâtre séparé, où étoient placés les vingt-quatre violons du roi, avec six hautbois & six flûtes douces.

Toute la gallerie étoit illuminée par de grands lustres de cristal & quantité de girandoles garnies de grosses bougies. Le roi avoit fait prier par billets tout ce qu'il y a de personnes les plus distinguées de l'un & de l'autre sexe de la cour & de la ville, avec ordre de ne paroître au bal qu'en habits des plus propres & des plus riches ; de sorte que les moindres habits d'hommes coûtoient jusqu'à trois à quatre cents pistoles. Les uns étoient de velours brodé d'or & d'argent, & doublés d'un brocard qui couroit jusqu'à cinquante écus l'aune ; d'autres étoient vêtus de drap d'or ou d'argent. Les dames n'étoient pas moins parées : l'éclat de leur pierreries faisoit aux lumières un effet admirable.

Comme j'étois appuyé (continue l'auteur que je copie) sur une balustrade vis-à-vis l'estrade où étoit placé le roi, je comptai que cette magnifique assemblée pouvoit être composée de sept à huit cents personnes, dont les différentes parures formoient un spectacle digne d'admiration.

M. & madame de Bourgogne ouvrirent le bal par une courante, ensuite madame de Bourgogne prit le roi d'Angleterre, lui la reine d'Angleterre, elle le roi, qui prit madame de Bourgogne ; elle prit Monseigneur, il prit Madame, qui prit M. le duc de Berri. Ainsi successivement tous les princes & les princesses du sang dansèrent chacun selon son rang.

M. le duc de Chartres, depuis Régent, y dansa un menuet & une sarabande de si bonne grace (1) avec madame la princesse de Conti, qu'ils s'attirèrent l'admiration de toute la cour.

Comme les princes & les princesses du sang étoient en grand nombre, cette première cérémonie fut assez longue pour que le bal fit une pause, pendant laquelle des suisses précédés des premiers officiers de la bouche, apportèrent six tables ambulatoires superbement servies en ambigus, avec des buffets chargés de toutes sortes de rafraichissemens, qui furent placés dans le milieu du bal, où chacun eut la liberté d'aller manger & boire à discrétion pendant une demi-heure.

Outre ces tables ambulantes, il y avoit une grande chambre à côté de la gallerie qui étoit garnie sur des gradins d'une infinité de bassins remplis de tout ce qu'on peut s'imaginer pour composer une superbe collation dressée d'une propreté enchantée. MONSIEUR, & plusieurs dames & feigneurs de la cour vinrent voir ces appareils & s'y rafraichir pendant la pause du bal. Je les suivis aussi, ils prirent seulement quelques grenades, citrons, oranges, & quelques confitures sèches ; mais sitôt qu'ils furent sortis, tout fut abandonné à la discrétion du public, & tout cet appareil fut pillé en moins d'un demi-quart-d'heure, pour ne pas dire dans un moment.

Il y avoit dans une autre chambre deux grands buffets garnis, l'un de toutes sortes de vins, & l'autre de toutes sortes de liqueurs & d'eau rafraichissante. Les buffets étoient séparés par des balustrades, & en dedans une infinité d'officiers du gobeler avoient le soin de donner, à qui en vouloit, tout ce qu'on leur demandoit pour rafraichissemens pendant tout le temps du bal, qui dura toute la nuit. Le roi en sortit à onze heures avec le roi d'Angleterre, la reine & les princes du sang, pour aller souper. Pendant tout le temps qu'il y fut on ne dansa que des danses graves & sérieuses, où la bonne grace & la bonne noblesse de la danse parurent dans tout son lustre.

A cette gravité si l'on ajoute les embarras du cérémonial, la froide répétition des danses, les règles rigides-établies pour le maintien de l'ordre de ces sortes d'assemblées, le silence, la contrainte, l'inaction de tout ce qui ne danse pas, on trouvera que le bal de cérémonie est de tous les moyens de se réjouir, celui qui est le plus propre à ennuyer.

[1] Bonnet lui avoit dédié son histoire de la danse, de laquelle ceci est pris.

Il est cependant arrivé souvent que la bisarrerie des circonstances l'a rendu le plaisir à la mode, au point qu'un menuet dansé avec grace étoit seul capable de faire une grande réputation. Dom Juan d'Autriche, vice-roi des Pays-Bas, partit exprès en poste de Bruxelles, & vint à Paris incognito pour voir danser à un *bal* de cérémonie avec Marguerite de Valois, qui passoit pour la meilleure danseuse de l'Europe.

Des bals masqués.

On s'ennuyoit à Rome dans les *bals* de cérémonie, & on s'amusoit dans la célébration des fêtes saturnales sous mille déguisements différents. Le goût pour le plaisir fit bientôt un seul de ces deux genres. On garda les *bals* sérieux pour les occasions de grandes représentations, & on donna des *bals* masqués dans les circonstances où l'on voulut rire.

Les aventures que le masque servoit ou faisoit naître, les caractères divers de danse qu'il donnoit occasion d'imaginer, l'amusement des préparatifs, le charme de l'exécution, les équivoques badines auxquelles l'*incognito* donnoit lieu, firent & devoient faire le succès de cet amusement, qui tient autant à l'esprit qu'à la joie. Il a été extrêmement à la mode pendant près de deux cents ans; on a sur-tout donné des *bals* masqués magnifiques durant le règne de Louis XIV. Mais les *bals* publics, dont je parlerai bientôt, firent tomber tous les autres pendant la régence, & la mode des premiers n'est pas encore revenue.

Les Grecs n'ont point eu ce genre, il semble entièrement appartenir aux Romains. Mais ces derniers l'ont connu fort tard, & il paroît surprenant que les masques en usage aux théâtres des uns & des autres n'en aient pas plutôt donné l'idée.

La danse simple est le fond du *bal* masqué aussi bien que des *bals* de parade. On l'y emploie sans action; mais on lui a donné presque toujours un caractère.

Parmi les moyens d'amusement sans nombre que ce genre procure, il a des inconvénients & il a causé des malheurs.

Néron masqué indécemment couroit les rues de Rome pendant les nuits, tournoit en ridicule la gravité des sénateurs, & déshonoroit sans scrupule les plus honnêtes femmes de Rome.

Dans un *bal* masqué que la duchesse de Berri donna aux Gobelins le 29 Janvier 1393, le roi Charles VI qui y étoit venu masqué en sauvage, faillit à être brûlé vif par l'imprudent curiosité du duc d'Orléans. Le comte de Joui & le bâtard de Foix y périrent, le jeune Nantouillet ne se sauva qu'en se plongeant dans une cuve pleine d'eau, qu'un heureux hasard lui fit rencontrer.

Mais les règles qu'on a établies pour maintenir l'ordre, la paix & la sûreté dans ces sortes de plaisirs, en a banni presque tous les dangers, & un peu de prudence dans le choix des *masques* peut

aisément en prévenir tous les malheurs.

Des mascarades.

Trois espèces de divertissements assez différents les uns des autres, ont été connus sous le nom de *mascarade*.

Le premier & le plus ancien étoit formé de quatre, huit, douze & jusqu'à seize personnes, qui, après être convenues d'un ou de plusieurs déguisements, s'arrangoient deux à deux, ou quatre à quatre, & entroient ainsi masquées dans le *bal*. Telle fut la *mascarade* en sauvage du roi Charles VI & celle des forciers du roi Henri IV. Les masques n'étoient assujettis à aucune loi, & il leur étoit permis de faire jouer les airs qu'ils vouloient danser, pour répondre au caractère du déguisement qu'ils avoient choisi.

La seconde espèce étoit une composition régulière. On prenoit un sujet ou de la fable ou de l'histoire. On formoit deux ou trois quadrilles qui s'arrangeoient sur les caractères ou sujets choisis, & qui dansoient sous ce déguisement les airs qui étoient relatifs à leur personnage. On joignoit à cette danse quelques récits qui en donnoient les explications nécessaires. Jodelle, Passerat, Baif, Ronfard, Bensérade, signalèrent leurs talents en France dans ce genre, qui n'est qu'un abrégé des grands ballets, & qui me paroît avoir pris naissance à notre cour.

Il y en a une troisième qu'on imagina en 1675; qui tenoit aussi du grand ballet, & qui, en allongeant la *mascarade* déjà connue, ne fit autre chose que d'en changer l'objet principal, en substituant mal-adroitement le chant à la danse. Cette espèce de composition théâtrale retint tous les vices des autres, & n'étoit susceptible d'aucun de leurs agréments. Tel est le Carnaval, mauvais opéra formé des entrées de la *mascarade* du même nom, composée par Bensérade en 1668, que Lully augmenta de récits en 1675, & qui réussit à son théâtre, parce que tout ce qu'il donnoit alors au public étoit reçu avec enthousiasme.

C'est sur-tout à la cour que la *mascarade* a été fort en usage. Ce n'étoit qu'un petit genre; mais il exigeoit de l'esprit, de la galanterie & du goût. Il n'en est point avec ces parties qui ne soit digne d'éloges, & qui ne mérite de trouver place dans l'histoire des arts.

Les *mascarades* que les rois Charles IX, Henri III, Henri IV & Louis XIII ont dansées, sont sans nombre; on en fit une chez le cardinal Mazarin le 2 Janvier 1655, dont étoit Louis XIV. C'est la première que le roi ait dansée. Le Carnaval de Bensérade, qu'on exécuta le 18 janvier 1668, fut la dernière où ce monarque, père des arts, prit le masque. Il n'avoit pas encore trente ans.

Des bals publics.

Le nombre multiplié des *bals* masqués pendant le règne de Louis XIV avoit mis au commence-

Rij

ment de ce siècle cet amusement à la mode. Les princes faisoient gloire de suivre l'exemple qu'avoit donné le souverain. On vit au Palais Royal & à Sceaux des bals masqués où régnerent le goût, l'invention, la liberté, l'opulence. L'électeur de Bavière, le prince Emmanuel de Portugal vinrent alors en France, & ils prirent le ton qu'ils trouvèrent établi. L'un donna les plus belles fêtes à Surrenne, l'autre à l'hôtel de Bretonvilliers. Une profusion extraordinaire de rafraichissements, les illuminations les plus brillantes, & la liberté la moins contrainte firent l'ornement des bals masqués qu'ils donnèrent. Le public en jouit; mais les particuliers effrayés de la somptuosité que tous ces princes avoient répandue dans ces fêtes superbes, n'osèrent plus se procurer dans leurs maisons de semblables amusements; ils voyoient une trop grande distance entre ce que Paris venoit d'admirer, & ce que leur fortune ou la bienfaisance leur permettoit de faire.

C'est dans ces circonstances que M. le Régent fit un établissement qui sembloit favorable au progrès de la danse, & qui lui fut cependant très-funeste. Par une ordonnance du 31 décembre 1715, les bals publics furent permis trois fois la semaine dans la salle de l'Opéra. Les directeurs firent faire une machine avec laquelle on élevoit le parterre & l'orchestre au niveau du théâtre. La salle fut ornée de lustres, d'un cabinet de glaces dans le fond, de deux orchestres aux deux bouts, & d'un buffet de rafraichissemens dans le milieu. La nouveauté de ce spectacle, la commodité de jouir de tous les plaisirs du bal sans soins, sans préparatifs, sans dépense, donnèrent à cet établissement un tel succès, que dans un excès d'indulgence que j'ai vu durer encore, on poussa l'enthousiasme jusqu'à trouver la salle belle, commode, & digne en tout du goût, de l'invention & de la magnificence françoise.

Bientôt après les comédiens obtinrent en faveur de leur théâtre une pareille permission. Leur peu de succès les rebuta; leurs bals cessèrent, & l'Opéra depuis a joué seul de ce privilège. Mais la danse, qui fut l'objet ou le prétexte de ces bals publics, bien loin d'y gagner pour le progrès de l'art, y a au contraire tout perdu. Je ne parle ici que de la danse simple, telle que les gens du monde l'apprennent & l'exercent. Les bals étoient une espèce de théâtre pour eux où il leur étoit glorieux de faire briller leur adresse. Ceux de l'Opéra ont fait tomber tous ceux des particuliers, & on sçait qu'il n'est plus du bon air d'y danser. Les deux côtés de la salle sont occupés par quelques masques obscurs qui suivent les airs que l'orchestre joue. Tout le reste se heurte, se mêle, se pousse. Ce sont les saurinales de Rome qu'on renouvelle, ou le carnaval de Venise qu'on copie.

Que de ressources cependant ne seroit-il pas aisé de trouver dans un établissement de cette espèce, & pour le progrès de la danse & pour l'amusement

du public! avec un peu de soin, une imagination médiocre, & quelque goût, on rendroit ce spectacle le fonds & la ressource la plus sûre de l'Opéra, une école délicieuse de danse pour notre jeune noblesse, & un objet d'admiration constante pour cette foule d'étrangers, qui cherchent en vain dans l'état où ils le voyent, le charme qui nous le fait trouver si agréable.

On peut mettre au nombre des bals publics ceux que la ville de Paris a donnés dans les occasions éclatantes, pour signaler son zèle & son amour pour nos rois, ou pour célébrer les événements glorieux à la France.

Dans ces circonstances les illuminations, les feux, les feux d'artifices & les bals ont été presque toujours la tablature qu'on a suivie. On ne s'en est écarté que lorsque l'hôtel de ville a été gouvernée par quelqu'un de ces hommes rares dont les fastes s'honorent.

Lorsque les Suisses furent sur le point de venir en France pendant le règne de Henri IV, pour renouveler leur alliance, le prévôt des marchands & les échevins, qui dans cette occasion sont dans l'usage de les recevoir à l'hôtel de ville & de les y régaler, trouvèrent sous leur main l'ancienne rubrique, & en conséquence ils délibérèrent un festin & un bal.

Mais ils étoient sans fonds, & ils demandèrent à Henri IV pour fournir à cette dépense la permission de mettre un impôt sur les robinets des fontaines. *Cherchez quelque autre moyen*, leur répondit ce bon prince, *qui ne soit point à charge à mon peuple, pour bien régaler mes alliés; allez, Messieurs, continua-t-il, il n'appartient qu'à Dieu de changer l'eau en vin.*

Feu M. Turgot fit l'équivalent d'un pareil miracle, sans surcharger le peuple & sans importuner le roi. Ce magistrat que la postérité, pour l'honneur de notre siècle, mettra de niveau avec les hommes les plus célèbres du siècle de Louis XIV, sçut bien changer une cour irrégulière en une salle de bal la plus magnifique qu'on eût vue encore en Europe, & un édifice gothique, en un palais de Fées. Tout prospère, tout s'embellit, tout devient admirable sous la main vivifiante d'un homme de génie.

BALANCÉ. Le balancé est un pas qui se fait en place comme le pirouetté, mais ordinairement en présence, quoiqu'on puisse aussi le faire en tournant. Comme ce n'est que le corps qui tourne, & que cela ne change aucun mouvement, je vais décrire la manière de le faire en présence.

Il est composé de deux demi-coups, dont l'un se fait en avant, & l'autre en arrière; sçavoir: en commençant vous pliez à la première position, & vous portez le pied à la quatrième, en vous élevant dessus la pointe; ensuite de quoi vous posez le talon à terre; & la jambe qui est en l'air s'étant approchée de celle qui est devant, & sur laquelle vous vous êtes élevé, vous pliez sur celle qui a fait ce premier pas, & l'autre étant pliée se porte en

arrière à la quatrième position, & vous êtes des-
sus; ce qui finit ce pas.

Le *balancé* est un pas fort gracieux que l'on place dans toutes sortes d'airs, quoique les deux pas dont il est composé soient relevés également l'un & l'autre; & delà vient qu'il s'accommode à toutes sortes de mesures, parce que ce n'est que l'oreille qui avertit de pousser les mouvements ou de les ralentir. *Voyez POSITION.*

Il est fort usité dans les menuets figurés aussi-bien que dans les menuets ordinaires, de même qu'au passé-pied. On le fait à la place d'un pas de menuet, dont il occupe la même valeur; c'est pourquoi il doit être plus lent, puisque ces deux pas se font dans l'étendue des quatre que le pas de menuet contient. *Voyez MENUET.*

BALLET. Action exprimée par une danse.

La Grèce, si longtemps florissante, vit passer sa splendeur chez les Romains, avec les arts qu'ils lui ravirent. Rome seule dès-lors devint l'objet des regards de la terre.

La plupart des successeurs d'Auguste méritèrent à peine le nom d'hommes. Rome & l'Italie dégénérent. La dépravation des mœurs, l'orgueil, l'ambition, la guerre plongèrent tous les états dans la confusion. Les ténèbres de l'ignorance prévalurent sur la foible lumière des arts. Elle s'éteignit. Ils disparurent, & l'Europe entière ne fut plus que le triste séjour d'une foule de peuples quelquefois guerriers & toujours barbares.

Je franchis cette lacune immense, qui, pour l'honneur des hommes, devoit être effacée des annales du monde, & qui n'est aux yeux de la raison qu'une honteuse & longue léthargie de l'esprit humain. Il en fut réveillé par une famille de simples citoyens dignes du trône. L'horison s'éclaircit, une nouvelle aurore parut, un jour pur la suivit, l'Europe fut éclairée.

On pourroit peut-être dire des arts & de la gloire, ce que les poètes racontent d'Alphée & d'Aréthuse. Ce fleuve amoureux suit sans cesse la Nymphé charmante dont rien ne sauroit le séparer. Il suit, se précipite, se perd avec elle dans les entrailles de la terre. La Grèce est pour jamais privée de ses eaux fécondes, il s'est frayé une route nouvelle vers les riches campagnes de la Sicile, qu'Aréthuse vient d'embellir.

Tels sont les arts. Ils s'évanouissent aux yeux des nations que la gloire abandonne. Ils ne paroissent, ils ne revivent que dans les climats plus heureux qu'elle rend florissans.

La voix de Médicis les rappella en Italie, & ils y accoururent. Dès-lors la sculpture, la peinture, la poésie, la musique fleurirent. Les plaisirs de l'esprit succédèrent à une galanterie gothique. Les hommes furent instruits, ils devinrent polis, sociables, humains.

On éleva des théâtres. Les chefs-d'œuvres des Grecs & des Romains qui avoient déjà servi de guide aux peintres, aux poètes, aux sculpteurs, fu-

rent les modèles des architectes dans la construction des salles de spectacle. Alors le talent & le génie se réunirent avec la magnificence, pour faire éclater dans un même ensemble l'illusion de la peinture, le charme de la poésie, les grâces de la danse.

Suivons l'histoire de cette dernière depuis cette époque jusqu'à nos jours, examinons ses différentes progressions, les formes qu'elle a successivement reçues, ce qu'elle est aujourd'hui, ce qu'elle pourroit & devoit être.

Origine des ballets.

Il n'y eut point de théâtres en Italie avant la fin du quinzième siècle. Le cardinal Camerlingue Riari, neveu du pape Sixte IV, avoit tenté d'inspirer à ce souverain pontife du goût pour les beaux établissemens. mais Sixte reçut avec assez de froideur quelques spectacles ingénieux que Riari lui avoit donnés sur un théâtre mobile dans le château Saint-Ange. Ce pape avoit fait dans sa jeunesse des volumes sur le futur Contingent, il canonisoit Saint-Bonaventure, persécutoit les Vénitiens, faisoit la guerre aux Médicis, & songeoit bien moins à la gloire de son règne qu'à l'établissement de sa famille.

Vers l'année 1480, un homme Sulpitius, qui nous a laissé de bonnes notes sur Vitruve, fit des efforts pour ranimer le zèle du cardinal Neveu, qui ne lui réussirent pas. Ce prélat s'étoit d'abord refroidi en voyant l'insensibilité de son oncle. Un grand spectacle qu'il venoit de donner au peuple de Rome, où il n'avoit épargné ni soins, ni dépense, & qui avoit encore manqué l'effet qu'il s'en étoit promis, avoit achevé de le décourager.

Ce grand ouvrage cependant, que le zèle d'un cardinal tout-puissant ne put ébaucher dans Rome, étoit sur le point de s'accomplir dans une des moins considérables villes d'Italie, & par les soins d'un simple particulier.

Bergonce de Botta, gentilhomme de Lombardie, signala son goût par une fête éclatante qu'il prépara dans Tortonne, pour Galcas, duc de Milan, & pour Isabelle d'Arragon, sa nouvelle épouse.

Dans un magnifique salon, entouré d'une galerie où étoient distribués plusieurs joueurs de divers instrumens, on avoit dressé une table tout-à-fait vuide. Au moment que le duc & la duchesse parurent, on vit Jason & les Argonautes s'avancer fièrement sur une symphonie guerrière. Ils portoient la fameuse toison d'or, dont ils couvrirent la table, après avoir dansé une entrée noble, qui exprimoit leur admiration à la vue d'une princesse si belle & d'un prince si digne de la posséder.

Cette troupe céda la place à Mercure. Il chanta un récit, dans lequel il racontoit l'adresse dont il venoit de se servir pour ravir à Apollon, qui gardoit les troupeaux d'Admette, un veau gras dont il faisoit hommage aux nouveaux mariés. Pendant qu'il se mit sur la table, trois Quadrilles qui le suivoient exécutèrent une entrée.

Diane & ses Nymphes succédèrent à Mercure. La déesse faisoit suivre une espèce de brancard doré sur lequel on voyoit un cerf. C'étoit, disoit-elle, Adéon qui étoit trop heureux d'avoir cessé de vivre, puisqu'il alloit être offert à une Nymphé aussi aimable & aussi sage qu'elle.

Dans ce moment une symphonie mélodieuse attira l'attention des convives. Elle annonçoit le chantre de la Thrace. On le vit jouant de sa lyre & chantant les louanges de la jeune duchesse.

Je pleurois, dit-il, sur le mont Appenin, la mort de la tendre Euridice. J'ai appris l'union de deux amans dignes de vivre l'un pour l'autre, & j'ai senti pour la première fois, depuis mon malheur, quelques mouvemens de joie. Mes chants ont changé avec les sentimens de mon cœur. Une foule d'oiseaux a volé pour m'entendre. Je les offre à la plus belle princesse de la terre, puisque la charmante Euridice n'est plus.

Des sons éclatans interrompirent cette mélodie. Athalante & Thésée conduisant avec eux une troupe lesté & brillante, représentèrent par des danses vives une chasse à grand bruit. Elle fut terminée par la mort du sanglier de Calydon, qu'ils offrirent au jeune duc, en exécutant des *ballets* de triomphe.

Un spectacle magnifique succéda à cette entrée pittoresque. On vit, d'un côté, Iris sur un char traîné par des paons, & suivie de plusieurs Nymphes vêtues d'une gaze légère, qui portoient des plats couverts de ces superbes oiseaux.

La jeune Hébé parut de l'autre portant le nectar qu'elle verse aux Dieux. Elle étoit accompagnée des bergers d'Arcadie, chargés de toutes sortes de laitages, de Vertumne & de Pomone, qui servirent toutes les espèces de fruits.

Dans le même temps l'ombre du délicat Appicius sortit de terre. Il venoit prêter à ce superbe festin les finesses qu'il avoit inventées, & qui lui avoient acquis la réputation du plus voluptueux des Romains.

Ce spectacle disparut, & il se forma un grand *ballet* composé des Dieux de la mer & de tous les fleuves de Lombardie. Ils portoient les poissons les plus exquis, & ils les servirent en exécutant des danses de différens caractères.

Ce repas extraordinaire fut suivi d'un spectacle encore plus singulier. Orphée en fit l'ouverture. Il conduisoit l'hymen & une troupe d'amours : les grâces qui les suivoient entouraient la foi conjugale, qu'ils présentèrent à la princesse & qui s'offrit à elle pour la servir.

Dans ce moment Semiramis, Helene, Médée & Cléopâtre interrompirent le récit de la foi conjugale, en chantant les égaremens de leurs passions. Celle-ci indignée qu'on osât fouiller par des récits aussi coupables l'union pure des nouveaux époux, ordonna à ces reines criminelles de disparaître. A sa voix les amours dont elle étoit accompagnée, fondirent par une danse vive & rapide sur elles, les poursuivirent avec leurs flambeaux allumés, & mi-

rent le feu aux voiles de gaze dont elles étoient coëffées.

Lucrece, Pénélope, Thomiris, Judith, Porcie & Sulpicie les remplacèrent, en présentant à la jeune princesse les palmes de la pudeur, qu'elles avoient méritées pendant leur vie. Leur danse noble & modeste fut adroitement coupée par Bacchus, Silene & les Egipans, qui venoient célébrer une nôce si illustre ; & la fête fut ainsi terminée d'une manière aussi gaie qu'ingénieuse.

C'est cette représentation dramatique peu régulière, mais remplie cependant de galanterie, d'imagination & de variété, qui a donné dans la suite l'idée des carouëls, des opéra, & des grands *ballets* à machines.

Le premier de ces spectacles est étranger à mon sujet, & je ne parlerai du second qu'autant qu'il se trouvera lié avec la danse qui fait le fond du troisième.

Des différentes espèces de ballets.

On peut juger du succès éclatant qu'eut la fête magnifique de Bergonce Botta, & du bruit qu'elle fit en Italie. Il en parut une description qui courut tout l'Europe, & qui en fit l'admiration. *Ottavio Rinnuccini* & *Giacomo Corssi* en furent frappés. Leur imagination s'échauffa : ils se communiquèrent leurs idées. Le premier étoit poète, le second étoit musicien. Ils appellèrent à leurs secours *Giacomo Cleri* & *Giulio Caccini*, tous deux excellens maîtres de musique, & ils concertèrent ensemble une espèce d'opéra des amours d'Appollon & de Daphné, qui fut représenté dans la maison de Corse, en présence du grand duc & de la grande duchesse de Toscane, des cardinaux Monte & Montalto & de toute la noblesse de Florence.

Le charme de ce premier essai, l'éloge qu'en firent tous les spectateurs, l'éclat qu'il fit en Italie, engagèrent bientôt Rinnuccini à composer l'*Euridice*. Ce nouvel ouvrage eut un succès encore plus grand que le premier.

Claude de Monteverte fit alors l'*Ariane* sur le modèle des deux autres. Appelé ensuite à Venise pour y être maître de musique de l'église de Saint-Marc, il y fit connoître ses belles compositions. Giovenelli Teosilo, & tous les autres grands maîtres les imitèrent. L'amour de la musique se répandit ainsi avec une rapidité surprenante, & l'opéra fut reçu en Italie avec cette passion vive qu'inspirent aux hommes sensibles toutes les nouveautés de goût.

Ce spectacle étoit sans danse, & on voulut conserver les grâces théâtrales de cet exercice. Ainsi on imagina un second genre qui les unit aux douceurs de la musique, aux charmes de la poésie & au merveilleux des machines.

C'est alors que parurent ces grands *ballets* qu'on employa, dans les cours les plus galantes, pour célébrer les mariages des rois, les naissances des princes & tous les événemens heureux qui inté-

refferioient la gloire ou le repos des nations. Ils formèrent seuls un spectacle d'une dépense vraiment royale, & qui fut porté souvent dans les deux derniers siècles au plus haut point de magnificence & de grandeur.

Par les notions qu'on avoit conservées de la danse des anciens, & par les idées que fit naître la belle fête de Bergonce Botta, ce genre de spectacle parut susceptible de la plus heureuse variété.

Il pouvoit être la représentation des choses naturelles ou merveilleuses, puisque la danse en devoit être le fond, & qu'elle peut aisément peindre les unes & les autres. Il n'existoit rien par conséquent dans la nature, & l'imagination brillante des poètes ne pouvoit rien inventer qui ne fût de son ressort. Ainsi, après avoir décidé le genre, on le divisa en ballets historiques, fabuleux & poétiques.

Les premiers furent la représentation des sujets connus dans l'histoire, comme le siège de Troye, les batailles d'Alexandre, la conjuration de Cinna.

Les sujets de la fable, tels que le jugement de Paris, les noces de Pélée, la naissance de Venus, furent la matière des seconds.

Les poétiques, qui devoient nécessairement paroître les plus ingénieux, tenoient pour la plupart du fonds des deux autres. On exprima par les uns, des choses purement naturelles, comme la nuit, les saisons, les âges. Il y en eut qui renfermoient un sens moral sous une allégorie délicate. Tels étoient les ballets des proverbes, des plaisirs troublés, de la curiosité. On en fit de pur caprice. De ce nombre étoit le ballet des Postures & celui de Bicestre. Quelques autres ne furent que les expressions naïves de certains événemens communs, ou de choses ordinaires qu'on crut susceptibles de plaisanterie & de gaieté; comme les ballets des cris de Paris, des passe-temps du carnaval.

La division ordinaire de toutes ces compositions étoit en cinq actes. Chaque acte étoit composé de trois, six, neuf & quelquefois de douze entrées.

On appelloit entrée un ou plusieurs quadrilles de danseurs qui, par leurs pas, leurs gestes, leurs attitudes, représentoient la partie de l'action générale dont ils étoient chargés.

On entendoit par quadrille, non-seulement quatre, mais six, huit & jusqu'à douze danseurs vêtus uniformément, ou même de caractères différens, qui formoient des troupes particulières, lesquelles se succédoient, & faisoient ainsi succéder le cours de l'action. Il n'est point de genre de danse, de sorte d'instrument, de caractère de symphonie qu'on n'ait eu l'adresse de faire entrer dans cette grande composition.

Les anciens, qu'un goût exercé guidait toujours dans leurs spectacles, avoient eu une attention singulière à employer des symphonies & des instrumens différens à mesure qu'ils introduisoient dans leurs danses des caractères nouveaux; ils s'appliquoient avec un soin extrême, en scène. Sans cette

précaution, cette partie auroit été toujours défectueuse. A leur exemple, dans les ballets exécutés dans les cours d'Europe, on enrichit l'orchestre de tous les divers instrumens. Leur variété, leur harmonie, leurs sons particuliers paroissent ainsi changer la scène, & donner à chacun des danseurs la physionomie du personnage qu'il devoit représenter.

Pour faire naître, entretenir, accroître l'illusion théâtrale, on eut recours à l'art des machines. Le ballet étoit fondé sur le merveilleux. Les choses les plus extraordinaires, les prodiges éclatans, les descentes des Dieux, le cours des fleuves, le mouvement des flots de la mer, toutes les merveilles de la fable fournissoient les sujets de ces spectacles. Pour les rendre vraisemblables & pour donner un charme nouveau à leur représentation, l'art devoit venir au secours de la nature; & on trouva, dans les forces mouvantes, dans la peinture, dans la menuiserie, dans la sculpture, &c., tous les moyens d'étonner, de séduire & d'exciter la curiosité.

On prit ordinairement la nuit pour l'exécution de ces spectacles. Il semble que sur ce point, plus heureux que les anciens, les derniers siècles & le nôtre aient trouvé le temps qui étoit le plus propre aux actions du théâtre. Le jour des lumières est un premier pas vers l'imitation, qui commence à faire naître l'illusion théâtrale, & quelles ressources ne peut-il pas fournir à l'art, pour donner de la force, de l'expression, de la vérité à la décoration & au surplus de l'ensemble? Cette partie moins négligée rendroit notre opéra le plus surprenant spectacle de l'Europe. Le jour artificiel bien ménagé est capable de produire les plus étonnans effets; mais c'est un art, peut-être un de ceux qu'on connoit le moins dans les lieux où il seroit le plus nécessaire.

Telles étoient les belles parties de ces spectacles superbes consacrés à la danse. Elles furent plus ou moins soignées, selon le plus ou le moins de goût des compositeurs de ces grands ouvrages, ou des souverains pour lesquels ils furent préparés.

Des ballets poétiques.

L'opéra en Italie s'empara des sujets de l'histoire & de la fable, & l'on vit de grands ballets purement historiques qui fournissoient une carrière plus vaste à l'imagination des compositeurs, & furent beaucoup plus en usage. On en composa de trois sortes, d'allégoriques, de moraux & de bouffons.

La reine Catherine de Médicis porta ce genre à la cour de France, & ne l'y fit servir qu'à une espèce de manège domestique. Accoutumée à jouir de la docilité des François, elle ne prévoyoit point les discordes civiles, & son génie n'étoit pas assez vaste pour pressentir, comme Auguste, l'utilité des spectacles publics. Ses vues restèrent resserrées dans le cercle étroit de la cour. Toute sa vie se passa à diviser, à brouiller, & par conséquent à enhardir les courtisans, qu'il lui étoit aisé d'asservir; à dé-

daigner le suffrage de ses peuples, qu'elle auroit pu s'attacher, à distraire, à abrutir, à craindre ses enfans, qu'il ne falloir que bien instruire. Le moment des beaux arts n'étoit point encore arrivé pour nous. La musique même, celui de tous qui a le don de séduire le plus vite, ne put causer alors qu'une impression momentanée & légère, qui fut aisément effacée par le premier objet de distraction.

Jean-Antoine Baif, né à Venise pendant le cours de l'ambassade de Lazare Baif, son père, & de retour en France après sa mort, y fit pour la musique les mêmes tentatives que le cardinal Riari avoit faites à Rome pour les spectacles en général. Baif étoit sans protecteurs, sans fortune, & vraisemblablement sans manège.

On sçait quelle fut la constance qu'il opposa dans sa jeunesse à la plus humiliante pauvreté. La disette des choses les plus nécessaires à la vie ne put se distraire de ses études. Le fils d'un ambassadeur, que François I^{er} avoit été déterrer comme un homme rare, qui, pendant les loisirs de son emploi, avoit composé des livres estimés, qui, à sa mort, n'avoit rien laissé qu'une bonne renommée : le fils, dis-je, d'un pareil ministre, n'avoit à Paris que la moitié d'un mauvais lit de deux pieds, que Ponsard & lui se partageoient successivement. L'un se couchoit quand l'autre se levait. Ils bravoient ainsi dans le sein des muses les rigueurs du sort & l'injustice de la fortune.

Baif avoit reçu à Venise sous les yeux de son père, les commodités d'une bonne éducation ; il y avoit appris la musique, qu'il avoit depuis cultivée. Il aimoit les arts en philosophe, il auroit voulu les répandre dans sa patrie. Au milieu même de l'adversité il osa en former le projet. Le goût lui tint lieu de crédit & de pouvoir. Il établit chez lui une espèce d'académie de musique, où on exécuta des compositions imitées de celles que Baif avoit entendues à Venise. Ces sortes de concerts firent quelque sensation dans le public. Les gens de la bonne compagnie, qui sont toujours de droit connoisseurs, voulurent en juger par eux-mêmes, & leur jugement fut favorable. La cour où ils se répandirent eut un mouvement de curiosité dont on profita ; elle se laissa entraîner à ces concerts & consentit à les entendre. Henri III même alla chez Baif ; mais les courisans, le roi, ses mignons ne prirent pas plus d'intérêt à cette nouveauté qu'on n'en prend pour l'ordinaire aux curiosités de la foire. Baif eut du plaisir sans en donner. Il ne jouit point de la douceur dont il étoit digne, de faire passer dans l'ame de ses contemporains un goût utile. Il auroit fallu au cardinal Riari un Léon X ; & à Baif un Louis XIV.

Pour qu'un bel établissement soit goûté, s'achève, se perfectionne, outre l'esprit, les talents & les vœux dans le citoyen qui le projette, on a besoin encore d'un coup-d'œil juste, d'un vif amour pour le grand, d'un penchant invincible pour la gloire dans le souverain à qui on le propose.

On peut se passer de toutes ces qualités, qui courent rarement ensemble, pour mettre en crédit un établissement médiocre. On n'a qu'à substituer à leur place beaucoup de patience, un fonds inépuisable d'intrigue, une ame bien basse, un front d'airain. Les ressources du manège dans les états même les mieux policés, sont bien supérieures pour le succès, aux efforts redoublés de la réflexion & du génie.

Des ballets allégoriques.

Nous avons vu que les *ballets* poétiques étoient ou allégoriques, ou moraux, ou bouffons. Ce n'est que par des exemples que je crois pouvoir faire connoître ces trois différentes branches de ce grand genre.

Au mariage de madame Christine de France avec le duc de Savoie, on donna un spectacle de la première espèce. Le gris-de-lin en fut le sujet, parce qu'il étoit la couleur favorite de la princesse, à qui on vouloit plaire.

Au lever de la toile, l'amour parut & déchira son bandeau. Libre alors de la contrainte à laquelle ses yeux avoient été assujettis, il appella la lumière, & l'engagea par les plus tendres chants à se répandre sur les astres, le ciel, l'air, la terre & l'eau, afin qu'en leur donnant mille beautés différentes, par la variété des couleurs ; il lui fût aisé de choisir la plus agréable.

Junon entend les vœux de l'amour & les remplit. Iris vole par ses ordres dans les airs ; elle y étale les couleurs les plus vives ; l'amour frappé de ce brillant spectacle, après en avoir joui, se décide pour le gris-de-lin, comme la couleur la plus douce & la plus parfaite. Il veut qu'à l'avenir il soit le symbole de l'amour sans fin. Il ordonne que toutes les campagnes en parent les fleurs, qu'elle brille dans les pierres les plus précieuses, que les oiseaux les plus rares en raniment leurs plumages, qu'elle serve d'ornement aux habits les plus galants des mortels.

Toutes ces choses soutenues par les charmes de la musique & par les graces de la danse, embellies par les plus éclatantes décorations & par un nombre infini de machines surprenantes, formèrent les parties & l'ensemble de ce *ballet* allégorique.

Des ballets moraux.

L'anniversaire de la naissance du cardinal de Savoie fut l'occasion d'une fête brillante qui occupa en 1634 la cour de Turin. On y représenta un grand *ballet*, dont le sujet étoit *la verita nemica della apparenza sollevata dal tempo* ; ce qui veut dire, *la vérité ennemie des apparences soutenue par le temps*.

Après une ouverture d'un beau caractère, on entendit un grand chœur de chant & de danse ; qui étoit composé des faux bruits & des soupçons qui précèdent l'apparence & le mensonge.

Le fond du théâtre s'ouvrit. Sur un grand suage porté

porté par les vents, on vit l'apparence vêtue de couleurs changeantes; son corps de jupe étoit parsemé de glaces de miroir, elle avoit des ailes avec une grande queue de paon, & paroïssoit comme accroupie sur une espèce de nid, d'où sortirent en foule les mensonges pernicieux, les fraudes, les mensonges agréables, les flatteries, les intrigues, les mensonges bouffons, les plaisanteries, les jolis petits contes.

Ces personnages formèrent les premières entrées, après lesquelles le temps parut. Il chassa l'apparence, & fit ouvrir le nuage sur lequel elle s'étoit montrée. On aperçut alors un horloge immense à sable, de laquelle sortirent comme en triomphe les heures & la vérité. Après quelques récits analogues au sujet, elles formèrent les dernières entrées, qui terminèrent ce beau spectacle.

Tels étoient les *ballets* moraux; ils devoient leur nom à la moralité philosophique, qu'ils représentoient sous une délicate allégorie.

Il est aisé d'apercevoir la vaste carrière que ces représentations fournissoient à la danse, puisqu'elle en étoit l'ame & le fond. Ces spectacles, au surplus, réunissoient toutes les parties qui peuvent faire éclater le goût & la magnificence d'un souverain. Ils exigeoient des recherches fines pour le choix des habits, des idées vives pour l'assortiment des personnages, de l'habileté pour donner aux danses l'expression convenable, du génie pour l'invention générale; du talent pour la composition des symphonies; du goût, de l'ordre, de la variété dans les décorations, de l'imagination, de l'adresse dans les machines, & une dépense immense, pour mettre en mouvement une composition si compliquée.

Plusieurs des personnages d'ailleurs étoient remplis ordinairement par les souverains eux-mêmes, les dames & les seigneurs les plus aimables de leur cour. Les rois ajoutoient souvent à tout ce qu'on vient de rapporter, des présens pour toutes les personnes distinguées qui y représentoient des rôles avec eux; & ces présens étoient offerts d'une manière d'autant plus galante, qu'ils paroïssent faire partie de l'action théâtrale. On nommoit *sapate* cette partie du *ballet*. Il y avoit des *ballets* entiers qui portoient ce nom; c'étoient ceux qui n'avoient pour objet que les présens qu'on vouloit faire.

En France, en Angleterre, en Italie, on a représenté dans des temps différens, un fort grand nombre de ces *ballets* allégoriques & moraux; mais la cour de Savoye semble l'avoir emporté sur toutes les autres, par le choix, la galanterie & l'arrangement qu'elle a fait éclater dans les siens. Elle avoit au commencement du dernier siècle, le comte Philippe d'Agelie, le génie peut-être le plus fécond qui ait encore existé en inventions théâtrales & galantes. Le grand art des souverains est de sçavoir choisir; la honte ou la gloire d'un règne dépendent presque toujours d'un homme oublié, ou d'un homme mis à sa place.

Equitation, Escrime & Danse.

Des ballets bouffons.

Le premier & peut-être le meilleur ouvrage de ce genre, fut représenté à Venise sur un théâtre public, sous le titre de la *verita raminga*; ce qui veut dire, la vérité vagabonde, qui n'a ni feu ni lieu. Ce *ballet* est le seul qui ait été donné au public, comme spectacle, ailleurs que dans les cours des souverains. Tous les autres ont été des spectacles gratuits, qui ne servoient qu'aux divertissemens & des rois, des princes.

Le temps en fit l'ouverture par une entrée sans récit. Elle fut si bien caractérisée, qu'on comprit aisément par ses pas, ses mouvemens & ses attitudes, le sujet qu'on avoit projeté de représenter.

Un médecin & un apothicaire qui formèrent la première scène, s'y réjouissoient de ce que les maux du monde faisoient tout leur bien, & de ce que la terre couvroit toujours leurs fautes.

Pendant ce dialogue, mêlé de danse & de chant, une femme maltraitée par des avocats, des procureurs & des plaideurs, paroît couverte de haillons, maigre, harassée, estropiée. Elle s'adresse au médecin & à l'apothicaire pour leur demander quelques secours. Ils l'interrogent. Elle a la mal-adresse de dire qu'elle est la vérité, & ils la fuient.

Un cavalier qui survient, touché des cris de cette infortunée, s'offre d'abord à elle pour la défendre. Elle a l'imprudence de se découvrir, & il l'abandonne.

Elle aperçoit alors un vieux capitaine qu'elle espère d'émouvoir. Celui-ci en lui peignant ses prétendus exploits, lui promet de la secourir. Elle qui connoit la forfanterie du capitaine, ne peut s'empêcher d'en rire, & il la fuit, en l'accablant d'injures.

Cette première partie du *ballet* finit par une entrée vive de villageois, qui virent la vérité sans la craindre, sans la fuir & sans s'intéresser à elle. Quelle idée!

Un négociant fit le premier récit de la seconde partie. Il se réjouissoit sans scrupule, de ce que, pour devenir riche, il ne falloit que faire banqueroute deux ou trois fois. Cette scène fut suivie d'une entrée dans laquelle un marchand & un traitant cherchoient à se défaire en faveur l'un de l'autre d'une bonne conscience, qui leur pesoit, qu'ils regardoient tous deux comme un meuble fort incommode, & par malheur comme une marchandise d'un très-mauvais débit.

La vérité se présente à ces deux hommes, qui ne la connurent point. Elle voulut traiter avec eux. A son air de pauvreté ils la méprisèrent.

Alors plusieurs quadrilles de femmes jeunes & belles parurent. La vérité s'approcha d'elles de la manière la plus capable de les intéresser. Elles crurent elles-mêmes être touchées du tableau intéressant qui frappoit leurs yeux. Les symphonies sur lesquelles cette entrée étoit dansée exprimoient des sentimens de tendresse & de pitié, que les attitudes,

les pas, les figures rendoient avec action. La vérité saïst ce moment : elle se nomme. Tout-à coup la symphonie & la danse changent de caractère ; peu-à-peu les quadrilles se dissipent ; la vérité reste encore triste, rebutée, abandonnée.

Dans cet instant, la muse du théâtre arrive. Elle voit & reconnoit la vérité ; tout le monde, lui dit-elle, vous fuit, vous hait, vous délaisse. Je vais vous accueillir ; mais soyez docile, & laissez-vous conduire.

A sa voix, accourent alors les différens personnages que cette muse introduit sur la scène. Ils entourent par ses ordres la vérité, la déguisent d'une manière agréable, lui font non-seulement changer d'habits, mais encore de geste, de maintien, de langage. Ce n'est plus une figure triste, fâcheuse, dégoûtante ; c'est un personnage vif, gai, amusant, dont la parure & les discours sont désormais l'ouvrage aimable des grâces.

Des bouffons qui surviennent rendent hommage à la vérité, la choisissent pour leur souveraine, & terminent ce spectacle par une entrée générale qui exprime la joie la plus folle.

Les *ballets* de ce genre ont donné l'idée de ces intermèdes qu'on joint en Italie aux grands opéra, & de ces opéra-bouffons qu'on y représente séparément sur des théâtres publics.

On ne compose guère depuis long temps ces ouvrages que sur des sujets bas, communs, & dans le goût de nos farces anciennes ; mais le sortilège d'une musique vive & saillante les rend extrêmement piquans. On oublie malgré soi, pendant la représentation, le mauvais fonds sur lequel ils sont bâtis, pour se livrer sans réserve aux détails agréables, au chant d'expression, aux traits multipliés de naturel & de génie dont les musiciens excellens ont l'art de les embellir.

Des mortalités.

Les vieilles tragédies de nos bons aïeux furent appellées de ce nom ; mais les représentations dont il s'agit ici étoient des actions très-différentes. Une imitation des mœurs, des passions, des actions sur la seule cause de cette dénomination qu'on donna à certains *ballets* plutôt qu'à d'autres.

Il s'en faut bien qu'ils fussent des compositions régulières. Leur singularité seule me détermine à les faire connoître. On en représenta un de cette espèce, pour célébrer le mariage du prince Palatin du Rhin avec la princesse d'Angleterre. En voici la description telle qu'on la trouve dans un auteur contemporain.

Un Orphée jouant de sa lyre entra sur le théâtre suivi d'un chien, d'un mouton, d'un chameau, d'un ours & de plusieurs animaux sauvages, lesquels avoient délaissé leur nature farouche & cruelle en l'oyant chanter & jouer de sa lyre. Après vint Mercure, qui pria Orphée de continuer les doux airs de sa musique, l'assurant que non-seulement

les bêtes farouches, mais les étoiles du ciel danseroient au son de sa voix.

Orphée, pour contenter Mercure, recommença ses chansons. Aussitôt on vit que les étoiles du ciel commencèrent à se remuer, sauter, danser ; ce que Mercure regardant, & voyant Jupiter dans une nue, il le supplia de vouloir transformer aucunes de ces étoiles en des chevaliers, qui eussent été renommés en amours pour leur constante fidélité envers les dames.

A l'instant, on vit plusieurs chevaliers dans le ciel tous vêtus d'une couleur de flammes, tenant des lances noires, lesquels ravis aussi de la musique d'Orphée, lui en rendirent une infinité de louanges.

Mercury alors supplia Jupiter de transformer aussi les autres étoiles en autant de dames, qui fussent vêtues de la même couleur que leurs chevaliers.

Mercury voyant que Jupiter avoit ouï ses prières, le supplia de permettre que toutes ces ames célestes de chevaliers avec leurs dames descendissent en terre pour danser à ces nœces royales.

Jupiter lui accorda encore cette requête, & les chevaliers & leurs dames descendant des nues sur le théâtre au son de plusieurs instrumens, dansèrent divers *ballets* ; ce qui fut la fin de cette belle mortalité.

Quel monstre qu'une pareille composition ! comment ne pas regretter les dépenses excessives qu'elle a dû coûter ? Ce n'est pas cependant par le défaut d'imagination qu'elle pèche. Il en falloit, pour la combiner, & il y a de l'esprit & de la galanterie dans la manière dont le dénouement est tourné vers l'objet principal de la fête ; mais quelle barbarie dans le dessein ! quel bifarrerie dans les tableaux ! quelle puérilité dans les moyens ! quel défaut d'agrémens, de grâces, de convenance dans tout l'ouvrage.

Sans le goût, même avec du talent, il ne faut rien entreprendre dans les arts. On fait presque tout avec cette partie délicate de l'esprit, & on ne fait rien sans elle. C'est un sentiment vif, prompt & sûr, qui met tout à sa place & qui ne peut rien supporter dans le lieu où il ne doit point être. Il ménage les contrastes, évite les contradictions, écarte les idées basses, dédaigne les petits détails, rejette les moyens frivoles ou gigantesques, n'adopte que les vues fines, les plans nobles, les idées justes.

Le souverain qui sçait bien choisir, pour imaginer, arranger & conduire une fête d'éclat, diminue quelquefois de moitié sa dépense, & double toujours sa gloire.

Des ballets ambulatoires.

Ce n'est pas seulement au théâtre que la danse a formé le fond d'un grand spectacle. Des fêtes consacrées par la piété, autorisées par l'usage, & rendues augustes par le motif qui les fait célébrer, l'ont fait employer encore de la manière la plus

solemnelle dans les occasions particulières.

Les Portugais imaginèrent autrefois, & ont depuis mis souvent en pratique des *ballets* ambulatoires, dont l'appareil, la pompe, la magnificence ne le cèdent en rien aux spectacles que nous venons de décrire. La première idée leur en est venue des Tyrhéniens; & l'antiquité a donné à ce genre le nom de pompe tyrrhénienne.

La mer, le rivage, les rues, les places publiques sont les théâtres sur lesquels on fait voir successivement ces représentations. Je crois qu'on ne sera pas fâché d'en trouver ici une description exacte, & je vais, pour cette raison, en rapporter deux des plus célèbres.

On donna l'un de ces *ballets* ambulatoires à l'occasion de la canonisation du cardinal Charles Borromée, qui, sous le pontificat de Pie IV, avoit été protecteur du Portugal.

A trois milles du port de Lisbonne, sur le pont d'un gros vaisseau orné de voiles de différentes couleurs, de banderolles, de cordages de soie, on avoit élevé un superbe baldaquin d'étoffe d'or, sous lequel on avoit placé l'image du cardinal protecteur.

On supposoit qu'il venoit, pour la seconde fois, prendre la protection du royaume. Ainsi tous les vaisseaux du port magnifiquement appareillés vinrent jusqu'à cet endroit à sa rencontre, lui rendirent les honneurs de la mer, & toute cette flotte vogua ensuite en bon ordre jusqu'à la rade de Lisbonne, où elle entra au bruit de toute l'artillerie de la ville.

Les châffes de Saint Vincent & de Saint Antoine de Padoue furent portées en pompe jusqu'au port. On feignoit que ces deux principaux patrons du Portugal alloient en recevoir le protecteur.

Les châffes de ces deux saints portées par les grands de l'état, étoient suivies de tous les corps ecclésiastiques qui, au moment du débarquement, reçurent l'image de Charles, avec les transports de la plus vive joie, & au bruit du canon de la ville & des vaisseaux.

L'image fut placée tout de suite sur un riche brancard & entourée, en des positions subalternes, de toutes les images des autres saints particulièrement honorés en Portugal; elles étoient toutes portées sur des brancards dorés, ornés de festons, de banderolles & de beaucoup de pierreries.

La marche alors commence: elle fut composée des différents corps religieux, des ecclésiastiques, de toute la noblesse & d'une foule innombrable de peuple.

Quatre chars d'une grandeur extraordinaire étoient distribués entre tous ces différents états. Le premier représentoit le palais de la renommée; le second, la ville de Milan; le troisième, le Portugal, le quatrième, l'Eglise.

Autour de chacune de ces machines roulantes, des troupes de danseurs exécutoient au son des plus éclatantes symphonies, les actions célèbres du

saint, & ceux qui étoient autour du char de la renommée sembloient par leurs attitudes aller les apprendre à tous les peuples du monde.

Cette pompe passa du port dans la ville sous plusieurs arcs de triomphe. Les rues étoient parées des tapisseries les plus riches; la terre étoit jonchée de fleurs. Sur des théâtres élevés en plusieurs quartiers de la ville, on voyoit exécuter des danses vives sur des symphonies qui exprimoient l'allégresse publique; dans tous les détours des rues, une foule d'instruments de toutes les espèces étoient répandus sur des échafauds. On étala dans cette fête des richesses immenses. L'image seule du nouveau saint fut enrichie de plus d'un million de pierreries.

La béatification d'Ignace de Loyola donna lieu au second *ballet* de ce genre, qu'on se propose de rapporter.

Le 31 janvier 1610, après l'office solennel du matin & du soir, sur les quatre heures après midi, deux cents arquebusiers se rendirent à la porte de Notre-Dame de Lorette, où ils trouvèrent une machine de bois d'une grandeur énorme qui représentoit le cheval de Troie.

Ce cheval commença dès lors à se mouvoir par des secrets ressorts, tandis qu'autour de ce cheval se représentoient en *ballets* les principaux événements de la guerre de Troie.

Ces représentations durèrent deux bonnes heures, après quoi on arriva à la place Saint Roch, où est la maison professe des Jésuites.

Une partie de cette place représentoit la ville de Troie avec ses tours & ses murailles. Aux approches du cheval, une partie des murailles tomba. Les soldats Grecs sortirent de cette machine, & les Troyens de leur ville, armés & couverts de feux d'artifices avec lesquels ils firent un combat merveilleux.

Le cheval jetoit des feux contre la ville, la ville contre le cheval; & l'un des plus beaux spectacles fut la décharge de dix-huit arbres tous chargés de semblables feux.

Le lendemain, d'abord après le dîner, parurent sur mer au quartier de Pampuglia, quatre brigantins richement parés, peints & dorés, avec quantité de banderoles & de grands chœurs de musique. Quatre ambassadeurs, au nom des quatre parties du monde, ayant appris la béatification d'Ignace de Loyola, pour reconnoître les bienfaits que toutes les parties du monde avoient reçus de lui, venoient lui faire hommage & lui offrir des présents, avec le respect des royaumes & des provinces de chacune de ces parties.

Toutes les galères & les vaisseaux du port saluèrent ces brigantins. Étant arrivés à la place de la marine, les ambassadeurs descendirent, & monterent en même temps sur des chars superbement ornés, & accompagnés de trois cents cavaliers, s'avancèrent vers le collège, précédés de plusieurs trompettes.

Après quoi des peuples de diverses nations, vêtus à la manière de leurs pays, faisoient un ballet très-agréable, composant quatre troupes de quadrilles pour les quatre parties du monde.

Les royaumes & les provinces, représentés par autant de génies, marchaient avec ces nations ; & les peuples différens, devant les chars des ambassadeurs de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique & de l'Amérique, dont chacun étoit escorté de soixante-dix cavaliers.

La troupe de l'Amérique étoit la première, & entre ses danses elle en avoit une plaifante de jeunes enfans déguisés en singes, en guenons & en perroquets. Devant le char étoient douze nains montés sur des haquenées ; le char étoit tiré par un dragon.

La diversité & la richesse des habits ne faisoient pas le moindre ornement du ballet & de cette fête, quelques-uns ayant pour plus de deux cents mille écus de pierreries.

Des fêtes de la cour de France, depuis 1560 jusqu'en l'année 1610.

Les tournois & les carroufels, ces fêtes guerrières & magnifiques avoient causé à la cour de France en l'année 1559 un événement trop tragique, pour qu'on pût songer à les y faire servir souvent dans les réjouissances solennelles. Ainsi les bals, les mascarades, & sur-tout les ballets, qui n'entraînoient après eux aucun danger, & que la reine Catherine de Médicis avoit connus à Florence, furent, pendant plus de cinquante ans, la ressource de la galanterie & de la magnificence françoise.

L'aîné des enfans de Henri II ne régna que dix-sept mois. Il en couvra peu de soins à sa mère pour le distraire du gouvernement que son imbécillité le mettoit hors d'état de lui disputer ; mais le caractère de Charles IX, prince fougueux qui joignoit à quelque esprit un penchant naturel pour les beaux arts, tint dans un mouvement continuel l'adresse, les ressources, la politique de la reine. Elle imagina fêtes sur fêtes, pour lui faire perdre de vue sans cesse le seul objet dont elle auroit dû toujours l'occuper.

Henri III devoit tout à sa mère, & il n'étoit point naturellement ingrat. Il avoit la pente la plus forte au libertinage, un goût excessif pour le plaisir, l'esprit léger, le cœur gâté, l'âme foible. Catherine profita de cette vertu & de ces vices pour arriver à ses fins. Elle mit en jeu les festins, les bals, les mascarades, les ballets, les femmes les plus belles, les courtisans les plus libertins. Elle endormit ainsi ce prince malheureux sur un trône entouré de précipices. Sa vie ne fut qu'un long sommeil embelli quelquefois par des images riannes, & troublé plus souvent par des songes funestes.

Pour remplir l'objet que je me propose ici, je dois choisir parmi le grand nombre de

fêtes qui furent imaginées durant ce règne, celles qu'on donna en 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse & de Marguerite de Lorraine, belle-sœur du roi. En retraçant l'idée de la galanterie de ce temps, elles font voir que la danse fut un art connu des François avant tous les autres, comme il l'avoit été autrefois des Grecs & des Romains. Je ne fais au reste, que copier d'un historien contemporain les détails que je vais écrire.

Le lundi 18 septembre 1581, le duc de Joyeuse & Marguerite de Lorraine, fille de Nicolas de Vaudemont, & sœur de la reine, furent fiancés en la chambre de la reine, & le dimanche suivant furent mariés à trois heures après midi en la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois.

» Le roi mena la mariée au moustier suivie de la reine, princesses & dames tant richement vêtues, qu'il n'est mémoire en France d'avoir vu chose si somptueuse. Les habillemens du roi & du marié étoient semblables, tant couverts de broderies, de perles, de pierreries, qu'il n'étoit possible de les estimer ; car tel accoutrement y avoit qui coûtoit dix mille écus de façon ; & toutes fois aux dix-sept festins qui, de rang & de jour à autre, par ordonnance du roi, furent faits depuis les noces, par les princes & seigneurs parens de la mariée & autres des plus grands de la cour, tous les seigneurs & dames changèrent d'accoutrements, dont la plupart étoient de toile & de drap d'or & d'argent enrichis de broderies & de pierreries en grand nombre & de grand prix.

La dépense y fut si grande, y compris les tournois, mascarades, présents, devises, musique, livrées, que le bruit étoit que le roi n'en seroit pas quitte pour douze cents mille écus. Ce qui revient à près de sept millions de notre monnoie.

Le mardi 18 octobre, le cardinal de Bourbon fit son festin de noces en l'hôtel de son abbaye Saint-Germain-des-Prés, & fit faire à grands frais, sur la rivière de Seine, un grand & superbe appareil d'un grand bac accommodé en forme de char triomphant, dans lequel le roi, princes, princesses & les mariés devoient passer du Louvre aux Prés-aux-Clercs, en pompe moult solennelles, car ce beau char triomphant devoit être tiré par-dessus l'eau par d'autres bateaux déguisés en chevaux marins, tritons, dauphins, baleines & autres monstres marins en nombre de vingt-quatre, en aucuns desquels étoient portés à couvert au ventre desdits monstres, trompettes, clairons, cornets, violons, hautbois, & plusieurs musiciens d'excellence, même quelques tireurs de feux artificiels, qui, pendant le trajet, devoient donner maints passe-temps, tant au roi qu'à cinquante mille personnes qui étoient sur le rivage ; mais le mystère ne fut pas bien joué, & ne put-on faire marcher les animaux ainsi qu'on l'avoit projeté, de façon que le roi ayant attendu depuis quatre heures du soir jusqu'à sept aux thulleries, le mouvement & achèvement de ces animaux sans en appercevoir.

aucun effet; dépié, dit, qu'il voyoit bien que c'étoient des bêtes qui comandoient à d'autres bêtes; & étant monté en loche, s'en alla avec les reines & toute la suite, au festin qui fut le plus magnifique de tous; nommément en ce que ledit cardinal fit représenter un jardin artificiel garni de fleurs & de fruits, comme si eût été en mai, ou en juillet & août.

Le dimanche 15 octobre, festin de la reine dans le Louvre, & après le festin le ballet de Circé & de ses Nymphes.

Le triomphe de Jupiter & de Minerve étoit le sujet de ce ballet comique de la reine. Il fut représenté dans la grande salle de Bourbon par la reine, les princesses, les princes & les plus grands seigneurs de la cour; il commença à dix heures du soir, & ne finit qu'à trois heures après minuit.

Balthazar de Beaujoyeux fut l'inventeur du sujet, & en disposa toute l'ordonnance. Il en communiqua le plan à la reine, qui l'approuva; mais le peu de temps qui restoit ne lui permettant point de se charger des récits, de la musique & des décorations, la reine, à sa prière, commanda à la Chenaye, aumônier du roi, de faire les vers; Beaulieu, musicien de la reine, eut ordre de composer la musique; & Jacques Patin, peintre du roi, fut chargé des décorations.

Le lundi 16, en la belle & grande lice dressée & bâtie au jardin du Louvre, se fit un combat de quatorze blancs contre quatorze jaunes à huit heures du soir aux flambeaux.

Le mardi 17, autre combat à la pique, à l'estoc, au tronçon de la lance, à pied & à cheval; & le jeudi 19, fut fait le ballet des chevaux, auquel les chevaux d'Espagne, coursiers & autres en combattant s'avançoient, se retournoient, contournent au son & à la cadence des trompettes & clairons, y ayant été dressés cinq mois auparavant.

Tout cela fut beau & plaisant; mais la grande excellence qui se vit les jours de mardi & jeudi, fut la musique de voix & d'instrumens la plus harmonieuse & la plus déliée qu'on ait jamais ouïe (on la devoit au goût & aux soins de Baif); furent aussi les feux artificiels qui brillèrent avec effroyable épouvantement & contentement de toutes personnes, sans qu'aucun en fût offensé.

La partie éclatante de cette fête qui a été fautive par l'historien que j'ai copié, n'est pas celle qui méritoit le plus d'éloges. Il y en eut une qui fut très-supérieure & qui ne l'a pas frappé.

La reine & les princesses qui représentoient dans le ballet les Nayades & les Néréides, terminèrent ce spectacle par des présens ingénieux qu'elles offrirent aux princes & seigneurs qui, sous la figure de tritons, avoient dansé avec elles. C'étoient des médailles d'or gravées avec assez de finesse pour le temps. Peut-être ne sera-t-on pas fâché d'en trouver ici quelques-unes.

Celle que la reine offrit au roi représentoit un

dauphin qui nageoit sur les flots; ces mots étoient gravés sur le revers:

Delphinum ut delphinum rependat.

Ce qui veut dire:

Je vous donne un dauphin & j'en attends un autre.

Madame de Nevers en donna une au duc de Guise, sur laquelle étoit gravé un cheval marin, avec ces mots:

Adversus semper in hostem.

Toujours opposé à l'ennemi.

Il y avoit sur celle que M. de Genevois reçut de madame de Guise, un Arion avec ces paroles:

Populi superat prudentia fluctus.

Le peuple en vain s'élève; la prudence l'apaise.

Madame d'Aumale en donna une à M. de Chausfin, sur laquelle étoit gravée une baleine, avec cette belle maxime:

Cui sat nil ultra.

Avoir assez, c'est avoir tout.

Un phisnès, qui est une espèce d'orgue ou de baleine, étoit représenté sur la médaille que madame de Joyeuse offrit au marquis de Pons, ces mots lui servoient de devise:

Sic famam jungere famâ.

Si vous voulez fixer la renommée, occupez toujours ses cent voix.

Le duc d'Aumale reçut un triton tenant un trident & voguant sur les flots irrités. Ces trois mots étoient gravés sur le revers:

Commovet & sedat.

Il les trouble & les calme.

Une branche de corail sortant de l'eau étoit gravée sur la médaille que madame de l'Archant présenta au duc de Joyeuse. Elle avoit ces mots pour devise:

Eadem natura remansit.

Il change en vain; il est le même.

Ainsi la cour de France troublée par la mauvaise politique de la reine, divisée par l'intrigue, déchirée par le fanatisme, ne cessoit point cependant d'être enjouée, polie & galante. Trait singulier & de caractère, qui seroit sans doute une sorte de mérite, si le goût des plaisirs, sous un roi efféminé, n'avoit été poussé jusqu'à la licence la plus effrénée; ce qui est toujours une tache pour le souverain, une flétrissure pour les courtisans, & une contagion funeste pour le peuple. Henri III couroit le bal en habit de fille. Il donna un festin, entr'autres à sa mère, où les femmes servirent déguisées en hommes. La reine lui rendit la pareille par un autre où les dames les plus belles firent le même office la gorge découverte & les cheveux épars.

Henri IV avoit été élevé dans un pays où l'on danse en naissant. Il ne fut question, dit le duc de Sulli dans ses mémoires, pendant tout le temps du séjour de ce prince en Béarn, que de réjouissances & de galanteries. Le goût de Madame, sœur du roi, pour ces divertissemens, lui étoit d'une ressource inépuisable. J'appris auprès de cette princesse,

continue Sulli, le métier de courtisan ; dans lequel j'étois fort neuf. Elle eut la bonté de me mettre de toutes ses parties ; & je me souviens qu'elle voulut bien m'apprendre elle-même le pas d'un *ballet*, qui fut exécuté avec beaucoup de magnificence.

Aussi la danse fut-elle un des amusements favoris de Henri IV. Il sembloit trouver dans les charmes de cet exercice, lorsqu'il fut parvenu au trône, le dédommagement d'une partie des travaux qu'il lui avoit coûtés à conquérir. Sulli, le grave Sulli, étoit l'ordonnateur des spectacles qui amusoient ce bon prince ; mais il les lui offrit en ministre philosophe, & Henri IV les recevoit en grand roi.

On lui annonça un jour, pendant une de ces fêtes, la prise d'Amiens par l'armée espagnole. Ce coup est du ciel, dit-il, *c'est assez fait le roi de France ; il est temps de faire le roi de Navarre* ; & se retournant du côté de la belle Gabrielle, qui, comme lui, portoit les habits de la fête, & qui fondeoit en larmes, lui dit : ma maîtresse, il faut quitter nos armes, & monter à cheval, pour faire une autre guerre. Le jour même en effet, il rassembla quelques troupes, marcha à Amiens avec elles, & le premier.

Les grands rois donnent toujours leur ton aux cours même des autres rois. On dansa dans tous les états de l'Europe, parce que cet exercice étoit à la mode à la cour de Henri IV. Je trouve dans les mémoires de ce temps, qu'on y exécuta plus de quatre-vingt *ballets* depuis 1589 jusqu'en 1610, beaucoup de bals magnifiques, & un très-grand nombre de mascarades fort singulieres.

Ce bon roi avoit une sorte de passion pour ce genre d'amusement. Peut-être est-ce durant son règne, que les François ont le plus dansé, & qu'ils se font le mieux battus.

On pourroit comparer l'espèce particulière d'hommes qui peuplent la cour des rois, aux différentes parties qui composent ces beaux cabinets de glaces qu'a inventés le luxe moderne. Ces grands rumeaux si semblables les uns aux autres que l'art a divisés & qui les réunit, sont toujours prêts à recevoir & à rendre l'empreinte de la figure qui les frappe. Ils en deviennent la copie, la peignent, la répètent, la multiplient. Ils ne font rien par eux-mêmes. Ils n'existent que par elle & pour elle.

Henri IV joignoit à un bon esprit une galanterie cavalière & une gaieté franche. Tels parurent les courtisans qui l'entouroient. La mauvaise santé de Louis XIII le rendoit sombre. Sa cour fut triste. On fit en vain des efforts pour la sortir de l'excès de langueur dans laquelle elle étoit plongée. Le mal étoit incurable ; parce que le principe subsistoit toujours. Il arriva alors ce qui arrive communément quand on cherche à se défaire d'un défaut habituel sans en attaquer la cause. On le déguise pour un temps ; ou, si l'on s'en débarrasse, ce n'est qu'en lui substituant un défaut contraire.

Aussi ne cessa-t-on d'être triste à la cour de

Louis XIII que pour y descendre jusqu'à une forte de joie basse, pire cent fois que la tristesse. Presque tous les grands *ballets* de ce temps qui étoient les seuls amusemens du roi & des courtisans, ne furent que de froides allusions, des compositions triviales, des fonds misérables. La plaisanterie la moins noble & du plus mauvais goût s'empara pour lors sans contradiction du palais de nos rois. On croyoit s'y être bien réjoui, lorsqu'on y avoit exécuté le *ballet de maître Galimathias*, pour le grand bal de la douairière de Billebahault & de son *fanfan de Sotteville*.

On applaudissoit au duc de Nemours qui imaginoit de pareils sujets ; & les courtisans toujours persuadés que le lieu qu'ils habitent est le seul lieu de la terre où le bon goût réside, regardoient en pitié toutes les nations qui ne partageoient point avec eux des divertissemens aussi délicats.

La reine avoit proposé au cardinal de Savoie, qui étoit pour lors chargé en France des négociations de la cour, de donner au roi une fête de ce genre. La nouvelle s'en répandit, & les courtisans en rirent. *Ils trouvoient du dernier ridicule qu'on s'adressât à de plats montagnards pour divertir une cour aussi polie que l'étoit la cour de France*.

On dit au cardinal de Savoie les propos courans. Il étoit magnifique, & il avoit auprès de lui le comte Philippe d'Agélie, dont j'ai déjà parlé. Il accepta avec respect la proposition de la reine, & il donna à Mouceaux un grand *ballet*, sous le titre de *gli habitatori di monti*, ou les montagnards.

Le théâtre représentoit cinq grandes montagnes. On figuroit par cette décoration les monts venteux, les montagnes résonnantes où habitent les échos, les monts ardents, les monts lumineux, & les montagnes ombrageuses.

Le milieu du théâtre représentoit le champ de la gloire, dont tous les habitans de ces cinq montagnes prétendoient s'emparer.

La renommée ridicule, celle qui fait les nouvelles de la canaille, vêtue en vieille, montée sur un âne & portant une trompette de bois, fit l'ouverture du *ballet* par un récit qui en exposa le sujet.

Alors une des montagnes s'ouvrit, & un tourbillon de vents en sortit avec impétuosité. Les quadrilles qui formoient cette entrée étoient vêtues de couleur de chair ; tous ceux qui les composoient portoient des moulins, des soufflets qui, agités, rendoient le sifflement des vents.

La Nymphé Echo qui fit le récit de la seconde entrée, amena les habitans des montagnes résonnantes. Ils portoient un tambour à la main, une cloche pour ornement de tête, & leurs habits étoient couverts de grelots de différens tons, qui formoient ensemble une harmonie gaie & bruyante. Elle s'ajustoit à la mesure des airs de l'orchestre, en suivant les mouvemens cadancés de la danse.

Les habitans des montagnes lumineuses firent la troisième entrée. Ils étoient vêtus de lanternes de diverses couleurs & conduits par le mensonge. Ce

personnage étoit caractérisé par une jambe de bois qui le faisoit clocher en marchant, par un habit composé de plusieurs masques, & par une lanterne sourde qu'il portoit à la main.

La quatrième entrée étoit composée du sommeil, qui conduisoit les habitans des montagnes ombrageuses; les songes agréables, les funestes & les plaisans le suivoient, & ils dansèrent des pas ingénieux de ces divers caractères.

Dans ce moment, le son des trompettes & des timballes se fit entendre, & une femme modestement parée descendit des Alpes. Elle représentoit la véritable renommée. Neuf cavaliers richement vêtus à la françoise marchaient sur ses pas. Ils chassèrent du théâtre les quadrilles précédents qui s'en étoient emparés, & la renommée leur laissa libre, après son récit, le champ de la gloire.

Des vers Italiens qu'elle fit pleuvoir en s'envolant sur l'assemblée, apprennent que c'étoit à la fortune & à la valeur du roi de France que la gloire étoit due, & que ses ennemis n'en avoient que l'apparence.

Le grand ballet qui fut dansé par la troupe lesté qui avoit suivi la renommée, exprimoit cette vérité par un pas de joie noble & vive qui termina ce grand spectacle.

C'est par cette galanterie ingénieuse que le cardinal de Savoie se vengea de la fausse opinion que les courtisans de Louis XIII avoient prise d'une nation spirituelle & polie, qui excelloit depuis longtemps dans un genre que les François avoient gâté.

Le cardinal de Richelieu portoit dans tout ce qu'il faisoit l'amour du grand. Il le cherchoit dans les arts, & il l'y auroit trouvé peut-être, s'il n'avoit pas été entouré de talens médiocres, qu'il crut supérieurs, parce qu'ils lui disoient sans cesse qu'il l'étoit lui-même. La basse plaisanterie, les danses ridicules, les pas d'un comique grossier qui occupoient les courtisans dans les fêtes d'éclat, devoient nécessairement lui déplaire; mais c'étoit moins par goût pour le bon, que par antipathie pour le bas. Il lui auroit été impossible de prendre le ton à la mode; mais il ne lui étoit pas aisé d'en donner un meilleur. Il n'aimoit point Corneille, & il estimoit Desmarests; c'est-à-dire, qu'avec les parties précieuses d'un génie supérieur pour le gouvernement qu'il possédoit à un degré éminent, il lui auroit fallu encore, pour pouvoir rendre les arts florissans, cette finesse de discernement, ce sentiment délicat du vrai, qui peuvent seuls apprécier avec une justesse prompte & sûre les talens des artistes.

L'esprit de ce grand homme se refusoit au bas, & dans le même temps il se perdoit dans le phébus. Le goût l'auroit arrêté dans le milieu de ces deux extrémités également vicieuses. On démêle quel étoit son penchant naturel pour le grand, & on peu de justesse dans les choses de pur agrément par le ballet qu'il donna au roi dans le palais cardinal le 7 février 1641; il eut pour titre la prof-

périté des armes de la France. On en publia le sujet avec cet avertissement ampoulé. Après avoir reçu tant de victoires du ciel, ce n'est pas assez de l'avoir remercié dans les temples; il faut encore que le ressentiment de nos cœurs éclate par des jouissances publiques. C'est ainsi que l'on célèbre les grandes fêtes. Une partie du jour s'emploie à louer Dieu, & l'autre aux passe-temps honnêtes. Cet hiver doit être une longue fête après de longs travaux.

Non-seulement le roi & son grand ministre qui ont tant veillé & travaillé pour l'agrandissement de l'état, & tous ces vaillans guerriers qui ont si valement exécuté ses nobles desseins, doivent prendre du repos & des divertissemens; mais encore tout le peuple doit se réjouir, qui, après ses inquiétudes dans l'attente des grands succès, ressent un plaisir aussi grand des avantages de son prince, que ceux même qui ont le plus contribué pour son service & pour sa gloire.

L'harmonie fit le récit du premier acte, & l'enfer s'ouvrit. L'orgueil, l'aristocratie, le meurtre, le désir de régner, la tyrannie & le désordre formèrent la première entrée, & Pluton, suivi de quatre démons, fit la seconde. La troisième fut composée de Proserpine & des trois parques. On vit paroître alors les furies armées de leurs serpens, dans le même temps qu'un aigle descendoit des nues, & que deux énormes lions sortoient d'une horrible caverne.

Les furies approchent, touchent l'aigle & les lions, leur inspirent les fureurs dont elles sont animées; l'enfer se referme & la terre reparoit.

Mars & Bellone, la Renommée & la Victoire dansèrent la cinquième & la sixième entrée. L'Hercule françois qui parut dans ce moment au milieu de ces quatre personnages, dansa la septième. Il fit disparoître l'aigle en le touchant d'une flèche, & il abattit les lions de deux coups de massue. Le ballet devint alors général, & ce pas termina le premier acte.

Le théâtre au second représentoit les Alpes couvertes de neiges, & l'Italie sur une de ces montagnes fit le récit. Après qu'elle se fut retirée, les Alpes s'ouvrirent. On vit dans l'éloignement la ville de Casal, les retranchemens des Espagnols & le camp des François.

Quatre fleuves d'Italie qui appelloient ces derniers dansèrent la première entrée. Quatre François qui couroient à leur secours firent la seconde. Quatre Espagnols, après avoir dansé la troisième, se retirèrent dans leurs retranchemens, où les François les attaquent & les forcent. La fortune les fuit, portant les armes de la France, & fait la quatrième entrée.

Aussitôt, & sans autre à-propos, le théâtre change & représente Arras. On voit les Flamands avec des pots de bière, qui viennent recevoir les François, & ceux-ci entrent dans la ville, malgré les efforts des Espagnols. Alors Pallas, déesse de

la prudence ; paroît avec sa suite ordinaire. Elle vient retirer quelques François du parti d'Espagne, & son entrée finit le second acte.

Le théâtre représente la mer environnée de rochers, & le récit de trois sirenes commence le troisième acte. Il est composé de plusieurs entrées de Néréides & de Tritons, après lesquelles l'Amérique paroît suivie de ses peuples. Elle présente ses trésors à l'Espagne, portée sur de riches gallions qui couvrent la mer. Dans ce moment les gallions François se montrent. Ils voguent à pleines voiles contre ceux d'Espagne, les attaquent, les combattent & les brûlent. Le général François victorieux débarque avec ses troupes & les Maures qu'il a fait esclaves ; & le troisième acte finit par cette entrée de triomphe.

Le ciel s'ouvre au commencement de l'acte quatrième. Vénus, l'amour & les graces qui en descendent font le récit. Mercure, Apollon, Bacchus & Momus accompagnés de leur cortège ordinaire, dansent les premières entrées. L'aigle alors & les lions du premier acte reparoissent. Hercule sort du fond du théâtre pour les combattre ; mais Jupiter descend des cieux. Il touche l'aigle & les lions, pour leur ôter la fureur que les Euménides leur avoient inspirée ; il remet la massue sur l'épaule d'Hercule, comme pour le prier de se contenter de ses exploits, & il danse ensuite la dernière entrée avec toutes les divinités du ciel qui l'accompagnoient.

La terre ornée de fleurs & de verdure formoit la décoration du cinquième acte. La concorde sur une machine élégante & riche, entourée de fleurs & de fruits, parut dans les airs & fit le récit.

L'abondance, les jeux, les plaisirs, la bonne chère composoient la première entrée. Les réjouissances populaires firent la seconde par des danses ridicules & des sauts périlleux. Cardelin, baladin fameux, y dansa sur la corde que des nuages cachoient aux yeux des spectateurs. Son entrée fut suivie de celles qu'exécutèrent les adresses différentes du corps personifiées, qui firent leurs exercices sur des Rhinoceros.

Plusieurs admirateurs des conquêtes du roi dansèrent la dernière entrée avec la gloire qui s'éleva & se perdit dans les airs. C'est par ce vol que fut terminé ce bizarre spectacle.

Quand je considère (dit un auteur qui avoit approfondi cette matière), que le sujet de ce ballet est la prospérité des armes de la France, je cherche ce sujet dans les entrées des Tritons, des Néréides, des Muses, d'Apollon, de Mercure, de Jupiter, de Cardelin, des Rhinoceros, &c.

Cette composition rassemble en effet tout le désordre d'une imagination aussi grande que déréglée, des idées nobles noyées dans un fatras d'objets puériles & sans rapport, un desir excessif d'attirer l'admiration, des recherches déplacées, de l'érudition sans graces, de la poésie inutile, beaucoup de

magnificence perdue, & pas la moindre étincelle de goût.

On fit servir à ce spectacle les débris des décorations, des habits, des machines qu'on avoit employés l'année précédente à la représentation de la tragédie de Mirame ; ouvrage si peu fait pour réussir, que tout le pouvoir du premier ministre ne fut pas assez grand pour l'empêcher de tomber ; mais qui, à le considérer philosophiquement, fut cependant le premier fondement de notre théâtre.

Les soins du ministère, ses dépenses, la construction d'une salle nouvelle dans Paris, firent comprendre à la cour & à la ville que les spectacles publics, vus jusqu'alors avec assez d'indifférence, méritoient sans doute quelque considération ; puisqu'ils occupoient la prévoyance, les soins, les sollicitudes d'un ministre que, malgré toute leur haine, ils étoient forcés d'admirer.

C'est faire beaucoup en France pour un art ; que de lui donner aux yeux de la multitude un air d'importance, & telle est la supériorité des hommes vraiment grands que leurs défauts même ont presque toujours des côtés utiles.

L'Italie étoit déjà florissante : les cours de Savoie & de Florence avoient montré dans mille occasions leur magnificence & leur galanterie ; Naples & Venise jouissoient des théâtres publics de musique & de danse ; l'Espagne étoit en possession de la comédie ; la tragédie que Pierre Corneille n'avoit trouvée en France qu'à son berceau, s'élevoit rapidement dans ses mains jusqu'au sublime ; notre cour cependant, au milieu de ses triomphes & sous le ministère d'un homme vraiment grand, dont une économie bourgeoise ne borna jamais les dépenses, demouroit plongée dans la barbarie du mauvais goût. Avec le quart des frais immenses qu'on y employa pendant le règne de Louis XIII pour une multitude presque innombrable de spectacles dont elle ne fut pas plus égayée, & qui ne jetèrent aucune sorte de lustre sur la nation, on auroit pu la rendre l'admiration de l'Europe. Il ne falloit que s'y servir des hommes que le génie & l'art mettoient en état d'imaginer & de conduire ces fêtes continuelles, qu'on avoit véritablement envie de rendre éclatantes.

La France sera toujours un terroir fertile en talents, lorsqu'on sçaura je ne dis pas les cultiver ; il suffit de ne pas les y étouffer dès leur naissance. L'honneur, qu'on me passe le terme, y est l'idole de la nation ; & c'est l'honneur qui fut toujours l'esprit vivifiant des talents en tout genre.

Entre plusieurs personnages médiocres qui entouroient le cardinal de Richelieu, il s'étoit pris de quelque amitié pour Durand, homme maintenant tout-à-fait inconnu, & que je n'arrache aujourd'hui à son obscurité, que pour faire connoître combien les préférences ou les dédains des gens en place, qui donnent toujours le ton de leur temps, influent peu cependant sur l'avenir des artistes.

Ce Durand, courtisan sans talents d'un très-grand

grand ministre sans goût, avoit imaginé & conduit le plus grand nombre des fêtes de la cour de Louis XIII. Les François qui avoient du génie, trouvèrent l'accès difficile & la place prise; ils se répandirent dans les pays étrangers, & ils y firent éclater l'imagination, la galanterie, & le goût qu'on ne leur avoit pas permis de déployer dans le sein de leur patrie.

La gloire qu'ils y acquirent réjaillit cependant sur elle; & il est flatteur encore pour nous aujourd'hui, que les fêtes les plus magnifiques & les plus galantes qu'on ait jamais données à la cour d'Angleterre, aient été l'ouvrage des François.

Le mariage de Frédéric, cinquième comte Palatin du Rhin, avec la princesse d'Angleterre, en fut l'occasion & l'objet. Elles commencèrent le premier jour par des feux d'artifices en action sur la Tamise. Idée noble, ingénieuse & nouvelle, qu'on a trop négligée après l'avoir trouvée, & qu'on auroit dû employer toujours à la place de ces dessins sans imagination & sans art, qui ne produisent que quelques étincelles, de la fumée & du bruit.

Ces feux furent suivis d'un festin superbe, dont tous les Dieux de la fable apportèrent les services, en dansant des ballets formés de leurs divers caractères. Un bal éclairé avec beaucoup de goût, dans des salles préparées avec une grande magnificence, termina cette première nuit.

La seconde commença par une mascarade aux flambeaux, composée de plusieurs troupes de masques à cheval. Elles précédoient deux grands chariots éclairés par un nombre immense de lumières cachées avec art aux yeux du peuple, & qui portoient toutes sur plusieurs groupes de personnages qui y étoient placés en différentes positions. Dans des coins dérochés à la vue par des toiles peintes en nuages, on avoit rangé une foule de joueurs d'instrumens. On jouissoit ainsi de l'effet sans en appercevoir la cause, & l'harmonie alors a les charmes de l'enchantement.

Les personnages qu'on voyoit sur ces chariots étoient ceux qui alloient représenter un ballet devant le roi, & dont on formoit par cet arrangement un premier spectacle pour le peuple, dont la foule ne sçauroit à la vérité être admise dans le palais; mais qui, dans ces occasions, doit toujours être comptée pour beaucoup plus qu'on ne pense.

Toute cette pompe, après avoir traversé la ville de Londres, arriva en bon ordre, & le ballet commença. Le sujet étoit le temple de l'honneur, dont la justice étoit établie solennellement la prêtresse.

Le superbe conquérant de l'Inde, le Dieu des richesses, l'ambition, le caprice cherchèrent en vain à s'introduire dans ce temple. L'honneur n'y laissa pénétrer que l'amour & la beauté, pour chanter l'hymne nuptial des deux nouveaux époux.

Rien n'est plus ingénieux que cette composition, qui respiroit par-tout la simplicité & la galanterie.

Deux jours après trois cents gentilshommes re-
Equitation, Escrime & Danse.

présentant toutes les nations du monde & divisés par troupes, parurent sur la Tamise dans des bateaux ornés avec autant de richesse que d'art. Ils étoient précédés & suivis d'un nombre infini d'instrumens qui jouoient sans cesse des fanfares, en se répondant les uns les autres. Après s'être montrés ainsi à une multitude innombrable, ils arrivèrent au palais du roi, où ils dansèrent un grand ballet allégorique.

La religion réunissant la Grande Bretagne au reste de la terre, étoit le sujet de ce spectacle.

Le théâtre représentoit le globe du monde. La vérité, sous le nom d'Alithie, étoit tranquillement couchée à un des côtés du théâtre. Après l'ouverture, les muses exposèrent le sujet.

Atlas parut avec elles. Il dit, qu'ayant appris d'Archimède que si on trouvoit un point ferme, il seroit aisé d'enlever toute la masse du monde, il étoit venu en Angleterre, qui étoit ce point si difficile à trouver, & qu'il se déchargeoit désormais du poids qui l'avoit accablé, sur *Alithie*, compagne inséparable du plus sage & du plus éclairé des rois.

Après ce récit, le vieillard, accompagné des trois muses, *Uranie, Terpsicore & Clio*, s'approcha du globe, & il s'ouvrit.

L'Europe, vêtue en reine, en sortit la première, suivie de ses filles, la France, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne & la Grèce. L'Océan & la Méditerranée l'accompagnoient, & ils avoient à leur suite la Loire, le Guadalquivir, le Rhin, le Tibre & l'Achélouïs.

Chacune des filles de l'Europe avoit trois pages caractérisés par les habits de leurs provinces. La France menoit avec elle un Basque, un bas Breton, un Arragonois & un Catalan; l'Allemagne, un Hongrois, un Bohémien & un Danois; l'Italie, un Napolitain, un Vénitien & un Bergamasque; la Grèce, un Turc, un Albanois & un Bulgare.

Cette suite nombreuse dansa un *avant-ballet*; & des princes de toutes les nations qui sortirent du globe avec un cortège brillant, vinrent danser successivement des entrées de plusieurs caractères, avec les personnages qui étoient déjà sur la scène.

Atlas fit ensuite sortir dans le même ordre les autres parties de la terre, ce qui forma une division simple & naturelle du ballet, dont chacun des actes fut terminé par les hommages que toutes ces nations rendirent à la jeune princesse d'Angleterre, & par des présens magnifiques qu'elles lui firent.

Qu'on compare cette fête remplie d'esprit & de variété, avec l'assemblage grossier des parties isolées & sans choix du ballet des *prospérités des armes de la France*, & on aura une idée juste des effets divers que peut produire dans les beaux arts, le discernement ou le mauvais goût des gens en place.

La minorité de Louis XIV fut en France l'aurore du goût & des beaux arts. Soit que l'esprit se fût développé par la continuité des spectacles publics, qui sont toujours l'école la plus instructive

de la multitude, soit qu'à force de donner des fêtes à la cour, l'imagination s'y fût peu-à-peu échauffée, soit enfin que le cardinal Mazarin, malgré les tracasseries qu'il eut à soutenir & à détruire, y eût porté ce sentiment vif des choses aimables qui est si naturel à sa nation; il est certain que les spectacles, les amusements, les plaisirs pendant son ministère, n'eurent plus ni la grossièreté, ni l'enflure, qui furent le caractère de toutes les fêtes d'éclat du règne précédent.

Le cardinal Mazarin avoit de la gaieté dans l'esprit, du goût pour le plaisir, & dans l'imagination moins de faste que de galanterie. On trouve les traces de ces trois qualités distinctives dans tous les bals & les grands ballets qui furent faits sous ses yeux.

Benferade fut chargé de l'invention, de la conduite & de l'exécution de presque tous ces amusements.

Celui de Cassandre exécuté au palais cardinal le 26 février 1651, qui étoit de sa composition, fut le premier dans lequel on vit danser Louis XIV. Il avoit treize ans. Il continua de s'occuper de cet exercice jusqu'en 1669. Il l'abandonna alors pour toujours, frappé de ces beaux vers de *Britannicus*

*Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disposer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre, &c.*

Je ne m'étendrai point sur les fêtes trop connues de ce règne éclatant. On sçait dans les royaumes voisins, comme en France, qu'il est l'époque de la grandeur de cet état, de la gloire des arts & de la splendeur de l'Europe.

Je me borne à rapporter une circonstance qui est de mon sujet, & qui peut servir à la consolation, à l'encouragement, & à l'instruction des gens de lettres & des artistes. J'ai dit que Benferade étoit chargé de la composition des grands ballets de la cour. Il avoit de la fertilité, la mécanique du vers facile, des grâces, de la finesse, un tour galant dans l'esprit. Peut être manquoit-il d'élévation; mais il avoit de la justesse, & s'il avoit eu plus de temps à lui pour les compositions fréquentes qu'on lui demandoit, il y auroit mis sans doute plus de correction.

Ce poète devint bientôt célèbre dans ce genre; mais le P... de P***, homme fort aimable, & fait en tout pour la bonne compagnie, qui en ce temps-là étoit toujours excellente, balança sa réputation, & sans le vouloir peut-être, fut sur le point de la lui ravir. Le P... de P*** avoit réellement de l'esprit, des connoissances & du goût autant qu'il en faut pour sentir les beautés d'une composition théâtrale, pour éclairer un auteur, pour décider même de son degré de talent; mais bien moins que n'en exige l'invention, la char-

penne, l'assemblage en un mot d'un grand ouvrage. Il s'étoit trouvé à portée de voir Benferade, d'examiner ses plans, & quelquefois de faire de petits vers pour les gens de qualité qui devoient en remplir les personnages.

Il n'en fallut pas davantage pour lui donner à la cour une considération qu'il méritoit sans doute d'ailleurs, & qui auroit dû être indifférente à Benferade, si elle ne s'étoit pas établie sur les débris de la sienne.

L'auteur est discuté publiquement & à la rigueur. L'homme du monde qui travaille, dit-on, pour son plaisir, est toujours jugé à huis clos & par des juges de faveur. On attend tout du premier; on n'exige presque rien du second. Les ouvrages de l'un sont comme une statue toute nue exposée, au sortir des mains de l'artiste, aux regards critiques de la multitude des connoisseurs & de ses rivaux. Les gentillesse de l'autre ressemblent à ces femmes plus adroites que belles, qui ne se laissent voir que furtivement, & dans des réduits peu éclairés. Tels étoient les avantages des jolis vers du P... de P***, sur les travaux de longue haleine de Benferade. Quelques quatrains assez ingénieux avoient plus fait pour le poète de société, que vingt ballets représentés avec succès n'avoient pu faire pour le poète en titre d'office.

Ce n'étoit pas tout. A mesure que l'idée qu'on se formoit du P... de P*** croissoit dans les esprits trop prévenus pour lui, on se dégoûtoit de Benferade, dans les ouvrages duquel on croyoit voir toujours les mêmes choses. On aspiroit au plaisir d'être dédommagé par un homme neuf, des rapsodies d'un auteur usé. Ce discours passoit de bouche en bouche. Il devint bientôt une rumeur, un cri général; le P... de P*** en fut flatté, & s'y laissa prendre. Il composa le ballet des amours déguisés: on fit les plus riches préparatifs pour son exécution; le roi voulut y danser; les dames les plus qualifiées, les seigneurs les plus distingués y briguerent des entrées. On regardoit le succès comme infaillible, le P... de P*** comme la ressource unique, & Benferade comme un homme médiocre, sans goût, sans imagination, & presque sans talent. C'est dans ces dispositions de toute la cour, que l'ouvrage fut représenté le 13 février 1664; & il tomba de la manière la plus complète.

Benferade triompha; & la chute de son rival lui auroit rendu toute sa gloire, s'il n'avoit avili son triomphe par un premier mouvement impardonnable. Il fit de méchants vers contre le P... de P***, qui à son tour commença de mériter sa chute, en répondant à l'injure de Benferade par une autre.

Les poètes, les gens de lettres, les artistes ne seront-ils jamais persuadés, par les exemples éclatants qui frappent leurs yeux, par l'expérience de tous les siècles, par la voixérieure qui crie sans cesse dans le fond de leur cœur, que l'envie, la

malignité, les fureurs de la jalousie dégradent, avilissent, déshonorent ?

La carrière des arts est celle de la gloire. Il est impossible qu'on puisse y courir sans obstacles, sans embarras, sans rivaux, il est des moments de dégoût, des occasions d'impatience, des préférences piquantes, des coups inattendus, des revers douloureux, des injustices outrageantes. L'âme s'affecte, l'esprit s'aigrit, la bile s'allume, le trait échappe, & il nous perd.

Du flegme, une étude profonde, beaucoup de patience, un grand fond de fermeté, la certitude que les hommes ne sont pas toujours injustes, le secours du temps, & sur-tout des efforts redoublés pour mieux faire; voilà les moyens légitimes qu'on doit se ménager pour les circonstances malheureuses, les seules armes avec lesquelles il faut combattre ses ennemis, les grandes ressources qu'il est glorieux d'employer en faveur de la bonne cause.

Les flots de la multitude emportent bien loin de vous un rival qui vous est inférieur. Dans ces moments d'ivresse & de délire, que peuvent vos murmures, vos cris, vos mouvements? Opposez une tête froide à l'orage, & laissez couler le torrent; si la source dont il part n'est ni pure ni féconde; vous le verrez baisser, se dessécher, disparaître, & ne laisser après lui qu'une vase infectée.

Une cabale puissante suscite contre vous une foule de juges injustes; vous connoissez l'auteur de votre disgrâce. La colère vous le peint avec des traits qui, rendus au grand jour, peuvent le couvrir d'un ridicule éternel. Cette cruelle idée vous rit & rien ne vous arrête. Votre plume se trempe dans le fiel. Vous espérez tracer sa honte & immortaliser votre vengeance. Quelle erreur! le blanc, contre lequel vous tirez à bout portant, est appuyé sur une colonne de marbre. La balle le perce sans doute; mais la colonne la repousse contre vous: vous tombez l'un & l'autre frappés du même coup, & vous restez à terre pour y être foulés aux pieds de la multitude, dont vous auriez tôt ou tard fixé l'admiration, & qui vous méprise.

Hommes privilégiés par la nature, aimez-vous mutuellement; estimez-vous, encouragez-vous; donnez le ton au public, qui ne demande pas mieux que de le prendre. Son penchant le porte à vous caresser, à vous chérir, à vous estimer. S'il se refroidit quelquefois, s'il vous humilie, s'il vous dédaigne, c'est presque toujours votre faute, & rarement la sienne. Regardez-vous comme les enfans d'une même famille, & concourez de tous vos efforts à sa splendeur. Soyez rivaux sans jalousie; disputez le prix sans aigreur; courez au même but avec amitié. Si vous voulez vivre heureux, si vous aspirez à l'estime publique, si l'honneur de votre nom vous intéresse, employez le présent à mériter les suffrages de l'avenir. Aimez la gloire, & ne haïssez que l'envie; mais ne la craignez pas. Les mouches cantarides ne s'attachent

qu'au meilleur bled, & aux roses les plus fraîches.... Je n'ai rien fait encore qui soit digne d'estime, disoit Thémistocle dans sa jeunesse; tout le monde m'accueille, & personne ne me porte envie.

Vices du grand ballet.

Le grand ballet est un spectacle de danse. Les vers qui exposent le sujet, les machines qui l'embellissent, les décorations qui établissent le lieu où il s'exécute, n'en font que des parties accessoires. La danse est l'objet principal.

Or la danse théâtrale, ainsi que la poésie dramatique, doit toujours peindre, retracer, être elle-même une action. Tout ce qui se passe au théâtre est sujet à cette loi immuable. Tout ce qui s'en écarte est froid, monotone, languissant.

Il n'est donc pas possible de faire du grand ballet un spectacle susceptible de l'intérêt théâtral, parce que cet intérêt ne peut se trouver que dans la représentation d'une action suivie.

Chaque œuvre dramatique a le sien. Le spectateur est attaché, ou par le cœur, ou par l'esprit à la suite successive de l'événement qui se passe sous ses yeux. C'est cet attachement que l'art du théâtre inspire; c'est cette attention suivie & involontaire qu'il fait naître qu'on a nommé *intérêt*, & il a autant de caractères plus ou moins vifs, qu'il y a de genres d'action propres au théâtre.

Dans le grand ballet, il y a beaucoup de mouvement & point d'action. La danse peut bien y peindre par les habits, par des pas, par des attitudes, des caractères nationaux, quelques personnages de la fable ou de l'histoire; mais la peinture ressemble alors à la peinture ordinaire, qui ne peut rendre qu'un seul moment, & le théâtre par sa nature est fait pour représenter une suite de momens, de l'ensemble desquels il résulte un tableau vivant & successif qui ressemble à la vie humaine.

Il étoit aisé de combiner les différentes entrées du grand ballet de manière qu'elles concourussent toutes à l'objet principal qu'on s'y proposoit, & d'y procurer aux danseurs des occasions d'y développer les graces de la danse simple; mais la danse composée, celle qui exprime les passions, & par conséquent la seule digne du théâtre, ne pouvoit y entrer qu'en passant. Les Furies, dans une entrée particulière, par exemple, pouvoient sans doute par des pas rapides, par des sauts précipités, par des tourbillons violens, peindre la rage qui les agite; mais ce n'étoit qu'un trait général, un coup de pinceau épisodique. Il en résultoit qu'on avoit vu les Furies, & rien de plus.

Dans une action, au contraire, où la vengeance & les Euménides voudroient inspirer les transports qu'elles ressentent à un personnage principal, tout l'art de la danse employé à peindre par gradation & d'une manière successive, l'intention de ces barbares divinités, les combats de l'auteur, les efforts des furies, les coups redoublés de pinceau, toutes les circonstances animées, en un mot, d'une

pareille action, demeureroient gravées dans l'esprit du spectateur, échaufferoient son ame par des grés, & lui feroient goûter tout le plaisir que produit au théâtre le charme de l'imitation.

Le grand *ballet* qui coûtoit des frais immenses, ne procuroit donc à la danse rien de plus que les bals masqués. Il falloit qu'on scût, pour y réussir, déployer ses bras avec grace, conserver l'équilibre dans ses positions, former ses pas avec légèreté, développer les ressorts du corps en mesure; & toutes ces choses, suffisantes pour le grand *ballet* & pour la danse simple, ne sont que l'alphabet de la danse théâtrale.

Etablissement de l'Opéra François.

L'opéra françois est une composition dramatique qui, pour la forme, ressemble en partie aux spectacles des anciens, & qui, pour le fond, a un caractère particulier qui la rend une production de l'esprit & du goût tout-à-fait nouvelle.

Quinault en est l'inventeur; car Perrin, auteur des premiers ouvrages françois en musique représentés à Paris, n'effleura pas même le genre que Quinault imagina peu de temps après.

Les Italiens eurent pour guide dans l'établissement de leur opéra, la fête de Bergonce de Botta, & les belles compositions des anciens poètes tragiques. La forme qu'ils ont adoptée tient beaucoup de la tragédie grecque, en a presque tous les défauts, & n'en a que rarement les beautés.

Quinault a bâti un édifice à part. Les Grecs & les Latins l'ont aidé dans les idées primitives de son dessein; mais l'arrangement, la combinaison, l'ensemble sont à lui seul. Ils forment une composition fort supérieure à celle des Italiens & des Latins, & qui n'est point inférieure à celle même des Grecs.

Ces propositions sont nouvelles. Pour les établir, il faut de grandes preuves. Je crois pouvoir les fournir à ceux qui voudront les lire sans prévention. Remontons aux sources, & supposons pour un moment que nous n'avons jamais ouï parler des spectacles de France, d'Italie, de Rome & d'Athènes. Dépouillons toute prédilection pour l'une ou pour l'autre musique, question tout-à-fait étrangère à celle dont il s'agit. Laissons à part la vénération, que nous puissions dans la poussière des collèges, pour les ouvrages de l'antiquité. Oublions la chaleur avec laquelle les Italiens parlent de leur opéra, & le ton de dédain dont les critiques du dernier siècle ont écrit en France des ouvrages lyriques de Quinault. Examinons, en un mot, philosophiquement, ce que les anciens ont fait, ce que les Italiens exécutent, & ce que le plan qu'a tracé Quinault nous fait voir qu'il a voulu faire. Je pense qu'il résultera de cet examen une démonstration en faveur des propositions que j'ai avancées.

Mon sujet m'entraîne indispensablement dans cette discussion. La danse se trouve si intimement

unie au plan général de Quinault, elle est une portion si essentielle de l'opéra françois, que je ne puis me flatter de la faire connoître qu'autant que la composition dont elle fait partie, sera bien connue.

Les Grecs ont imaginé une représentation vivante des différentes passions des hommes; ce trait de génie est sublime.

Ils ont exposé sur un théâtre des héros dont la vie merveilleuse étoit connue; ils les ont peints en action, dans des situations qui naissoient de leur caractère ou de leur histoire, & toutes propres à faire éclater les grands mouvements de l'ame. Par cet artifice la poésie & la musique, unies pour former une expression complète, ont fait passer mille fois dans les cœurs des Grecs la pitié, l'admiration, la regret. Une pareille invention est un des plus admirables efforts de l'esprit humain.

Le chant ajoutoit & devoit ajouter de la force, un charme nouveau, un pathétique plus touchant à un style simple & noble, à un plan sans embarras, à des situations presque toujours heureusement amenées, jamais forcées, & toutes assez théâtrales pour que l'œil, à l'aspect des tableaux qui en résultent, fût un moyen aussi sûr que l'oreille, de faire passer l'émotion dans l'ame des spectateurs.

Les Grecs vivoient sous un gouvernement populaire. Leurs mœurs, leurs usages, leur éducation avoient dû nécessairement faire naître, d'abord à leurs poètes l'idée de ces actions qui intéressent des peuples entiers. L'établissement des chœurs dans leurs tragédies fut une suite indispensable du plan trouvé.

Ils les employèrent quelquefois contre la vraisemblance, jamais avec assez d'art & toujours comme une espèce d'ornement postiche; & c'est là un des grands défauts de leur exécution. Ils les faisoient chanter & danser; mais il n'y avoit aucun rapport entre leur chant & leur danse. Ce vice fut d'autant plus inexcusable, que leur danse étoit par elle-même fort énergique, & qu'elle auroit pu ajouter par conséquent une force nouvelle à l'action principale, si elle y avoit été mieux liée.

Telle fut la tragédie des Grecs. Voilà le premier modèle; voici la manière dont les Italiens l'ont suivi.

Dans les premiers temps, ils ont pris les sujets des Grecs, ont changé la division, & l'ont faite en trois actes. Ils ont retenu leurs chœurs, & ne s'en sont point servis. En conservant la musique, ils ont proscrit la danse. Il est assez vraisemblable que leur récitatif, relativement à leur déclamation ordinaire, à l'accent de leur langue & à leur manière de la rendre dans les occasions éclatantes, est à-peu-près tel qu'étoit la Mélopée des Grecs; mais moins serrés dans leur dialogue, surchargeant l'action principale d'événements inutiles & romanesques, forçant presque toutes les situations, changeant de lieu à chaque scène, accumulant épisodes sur épisodes pour éloigner un dénouement toujours le même, ils ont fardé le genre sans l'embellir; ils

l'ont énérvé sans lui donner même un air de galanterie. Rien aussi ne ressemble moins à une tragédie de Sophocle ou d'Euripide, qu'un ancien opéra italien; Arlequin n'est pas plus différent d'un personnage raisonnable.

Les opéra modernes, dont les détails sont si ornés de fleurs, sont peut-être encore plus dissimulables des tragédies grecques. L'abbé Métastaze, ce poète honoré à Vienne, dont les ouvrages dramatiques ont été mis en musique tant de fois par les meilleurs compositeurs d'Italie, qui sont presque les seuls qu'on ait encore connus dans les cours les plus ingénieuses de l'Europe, & qui ne devoient peut-être leur grande réputation qu'à la France, où on ne les représente jamais; ce poète, dis-je, a abandonné la fable, & n'a puisé ses fonds que dans l'histoire. Ce sont donc les personnages les plus graves, les plus sérieux, & si on l'ose dire, les moins chantans de l'antiquité, les Titus, les Alexandre, les Didon, les Cyrus, &c., qui exécutent sur les théâtres d'Italie, non-seulement ce chant simple des Grecs; mais encore ces morceaux forts de composition, que les Italiens appellent *aria*, presque toujours agréables, quelquefois même ravissans & sublimes. En Allemagne, en Italie, à peine parloit-on il y a vingt-ans de l'abbé Métastaze. On n'écoute dans l'opéra italien que la musique. Ce sont les François qui, en lisant l'abbé Métastaze, ont publié les premiers dans leurs écrits tout ce que valaient les poèmes de ce grand poète moderne.

Le charme d'un pareil chant fait oublier apparemment ce défaut énorme de bienséance. Il est cependant d'autant plus inexcusable, que l'*aria* n'est presque jamais qu'un morceau isolé & cousu sans art à la fin de chaque scène, qu'on peut l'ôter sans que l'action en souffre; & que si on le supprimoit, elle y gagneroit presque toujours.

En retenant les chœurs des Grecs, les Italiens les ont laissés avec encore moins de mouvement que ne leur en avoient donné leurs modèles. Ils n'ont aucun intérêt à l'action; ils ne servent par conséquent qu'à la refroidir ou à l'embarrasser. On leur donne pour l'ordinaire un morceau syllabique à la fin de l'opéra; on leur fait faire des marches, on les place dans le fonds de quelques-uns des tableaux pour parer le théâtre. Voilà tout leur emploi.

Telle est la constitution de l'opéra d'Italie, dont l'ensemble dénué de vraisemblance, irrégulier, long, embrouillé, sans rapport, n'est qu'un mélange du théâtre des Grecs, de la tragédie française; & des rapsodies des temps gothiques; comme il est cependant le seul grand spectacle d'une nation vive, délicate & sensible, il n'est pas étonnant qu'il en fasse les délices, & qu'il y soit suivi avec le plus extrême empressement. Une partie de la musique en est faillante, les chanteurs du plus rare talent l'exécutent, & ce spectacle n'a qu'un temps. Dans les plus grandes villes d'Italie,

on ne voit l'opéra au plus que pendant trois mois de l'année, & on y songe à la musique tous les jours de la vie.

Nous avons un théâtre tragique repris sous œuvre par Corneille, & fondé pour jamais sur le sublime de ses compositions, lorsque l'opéra français fut imaginé. L'histoire étoit le champ fertile que ce grand poète avoit préféré; & c'est là qu'il alloit choisir ses sujets. La musique, la danse, les chœurs étoient bannis de ce théâtre; la représentation mâle d'une action unique exposée, conduite, dénouée dans le court espace de vingt-quatre heures & dans un même lieu, est la tâche difficile que Corneille s'étoit imposée. Il devoit tirer l'illusion, l'émotion, l'intérêt de sa propre force. Rien d'étranger ne pouvoit l'aider à frapper, à séduire, à captiver le spectateur. Oseroit-on le dire? une des bonnes tragédies de cet homme extraordinaire suppose plus d'étendue, de génie que tout le théâtre des Grecs ensemble.

Quinault connoissoit la marche de l'opéra italien, la simplicité noble, énergique, touchante de la tragédie ancienne, la vérité, la vigueur, le sublime de la moderne. D'un coup d'œil il vit, il embrassa, il décomposa ces trois genres, pour en former un nouveau qui, sans leur ressembler, pût en réunir toutes les beautés. C'est sous ce premier aspect que s'offrit à son esprit un spectacle français de chant & de danse.

D'abord le merveilleux fut la pierre fondamentale de l'édifice, & la fable, où l'imagination lui fournirent les seuls matériaux qu'il crut devoir employer pour le bâtir. Il en écarta l'histoire, qui avoit déjà son théâtre, & qui comporte une vérité trop connue, des personnes trop graves, des actions trop ressemblantes à la vie commune, pour que, dans nos mœurs reçues, le chant, la musique & la danse ne forment pas une disparate ridicule avec elles.

Dès qu'il bâtissoit sur le merveilleux, il ouvroit sur son théâtre à tous les arts la carrière la plus étendue. Les Dieux, les premiers héros dont la fable nous donne des idées si poétiques & si élevées, l'Olimpe, les enfers, l'empire des mers, les métamorphoses miraculeuses, l'amour, la vengeance, la haine, toutes les passions personifiées, les éléments en mouvement, la nature entière animée, fournissoient dès lors au génie du poète & du musicien mille tableaux variés, & la matière inépuisable du plus brillant spectacle.

Le langage musical si analogue à la langue grecque, & de nos jours si éloigné de la vraisemblance, devenoit alors non-seulement supportable, mais encore tout-à-fait conforme aux opinions reçues. La danse la plus composée, les miracles de la peinture, les prodiges de la mécanique; l'harmonie, la perspective, l'optique, tout ce qui, en un mot, pouvoit concourir à rendre sensibles aux yeux & à l'oreille les prestiges des arts & les charmes de la nature, entroit raisonnablement dans un

pareil plan, & en devenoit un accessoire nécessaire.

Les chœurs dont les Grecs n'avoient fait qu'un trop foible usage, & dont les Italiens, ainsi que je l'ai déjà dit, n'ont pas sçu se servir, placés par Quinault dans les lieux où ils devoient être, lui procuroient des occasions fréquentes de grand spectacle, des mouvements généraux, des concerts ravissans, des coups de théâtre frappans, & quelquefois le pathétique le plus sublime.

En liant à l'action principale la danse, qu'il connoissoit bien mieux qu'elle n'a été encore connue, il se ménageoit un nouveau genre d'action théâtrale, qui pouvoit donner un feu plus vif à l'ensemble de la composition, des fêtes aussi aimables que galantes, & des tableaux variés à l'infini, des usages, des mœurs, des fêtes des anciens.

Ce grand dessein fut balancé sans doute dans l'esprit de Quinault par quelques difficultés. Le moyen qu'il ne prévît pas qu'il se trouveroit tôt ou tard des hommes rigides qui refuseroient de se prêter aux suppositions de la fable, des philosophes sévères dont la raison seroit rebutée des prestiges de la magie, des esprits forts pour qui la plus belle machine ne seroit qu'un jeu d'enfant!

Mais Homère & Virgile, Sophocle & Euripide, parurent à Quinault des autorités suffisantes en faveur du genre qu'il projettoit de mettre sur la scène. Il espéra que le système ancien, qui fut la base de leurs ouvrages, & qui sera toujours l'ame de la belle poésie, seroit souffert encore par des spectateurs instruits, & sur un théâtre qu'il vouloit conserver à la plus délicieuse illusion. Il vit dans Arioste & le Tasse les effets agréables, les grands mouvements, les changements imprévus que pouvoient produire la magie; & les grands ballets qui étoient depuis si longtemps le spectacle à la mode, lui fournissoient trop de preuves journalières, pour qu'il négligeât les avantages que la mécanique pouvoit procurer à son établissement.

Les beaux traits d'histoire ne sont pas les seuls qui doivent exercer le génie des grands peintres. La fable ne leur en fournit-elle pas qui ne sont ni moins nobles ni moins touchans? Écouteroit-on la critique d'un homme de mauvais goût qui déclareroit contre une composition de cette espèce, parce que nous savons tous que la fable n'est qu'une des folies de l'esprit des premiers temps?

Le théâtre n'est qu'un tableau vivant des passions. Quinault en voyoit un digne de l'admiration de tous les siècles, où elles pouvoient être peintes avec le pinceau le plus vigoureux, & qui s'étoit emparé avec raison de l'histoire. Il falloit ne point empiéter sur un établissement aussi imposant, & donner cependant à celui qu'il se proposoit, le caractère d'imitation que doit avoir toute composition dramatique. Le merveilleux, qui résulte du système poétique, remplissoit son objet, parce qu'il réunît, avec la vraisemblance suffisante au théâtre, la poésie, la peinture, la musique, la danse, la

mécanique, & que de tous ces arts combinés il pouvoit résulter un ensemble ravissant, qui arrachât l'homme à lui-même, pour le transporter pendant le cours d'une représentation animée, dans des régions enchantées.

Ce beau dessein n'est point une vaine conjecture imaginée après coup pour séduire le lecteur. Qu'on suive pas à pas la marche de Thésée, d'Atys, d'Armide, &c., on verra l'intention de Quinault telle qu'on vient de l'expliquer, marquée par-tout avec les traits distinctifs de l'esprit, du sentiment & du génie.

Ici on s'arrêtera sans doute pour chercher la cause secrète du peu d'effet qui résulte cependant de nos jours d'un plan; lui-même seroit-il dans l'exécuteur primitif? n'est-il que dans l'exécution actuelle?

Il est certain que le dessein de Quinault est un effort de génie qu'on peut mettre à côté de tout ce qui a été imaginé de plus ingénieux pendant le cours successif des progrès des beaux arts; mais il n'est pas moins certain que le plaisir, l'émotion, l'amusement qui en résultent sont très-inférieurs aux charmes qu'on devoit & qu'on peut en attendre.

Défauts de l'exécution du plan primitif de l'opéra françois.

C'est un spectacle de chant & de danse que Quinault a voulu faire, c'est-à-dire, que sur le théâtre nouveau qu'il fondeoit, il a voulu parler à l'oreille par les sons suivis & modulés de la voix, & aux yeux par les pas, les gestes, les mouvements mesurés de la danse.

Tout ce qui se fait sur le théâtre doit être plein de vie. Rien n'y doit paroître dans l'inaction. Un ouvrage dramatique n'est qu'une grande action, formée de mille autres qui lui sont subordonnées, qui en sont les parties essentielles, qui doivent concourir à l'harmonie générale, & dont le concert mutuel peut seul former la beauté, l'illusion, le charme de l'ensemble.

Il étoit donc nécessaire, pour remplir l'objet de Quinault, que la danse, qui alloit former une partie considérable de son nouveau spectacle, agit conformément à son dessein; & quel étoit son dessein? C'étoit (n'en doutons point) de s'aider de la danse pour faire marcher son action, pour l'animer, pour l'embellir, pour la conduire par des progrès successifs jusqu'à son parfait développement. En admettant sur son théâtre le même art dont les Grecs & les Romains s'étoient si heureusement servis, n'auroit-il eu pour objet que de réduire son emploi à quelques froids agréments plus nuisibles qu'utiles au cours de l'action théâtrale?

Seroit-il possible qu'il eût fait entrer la danse dans sa composition comme une partie principale, si elle n'avoit dû toujours agir, peindre, conserver en un mot le caractère d'imitation & de représentation que doit avoir nécessairement tout ce qu'on introduit sur la scène.

Il est indispensable de revenir ici sur ses pas;

& de se rappeler les différens emplois qu'avoit remplis la danse chez les Grecs, chez les Romains & dans les derniers siècles.

Vive, saillante, estimable & dangereuse tout-à-la-fois en Grèce, la danse y fut un art qui servit également au plaisir, à la religion, au maintien des forces du corps, au développement de ses graces, à l'éducation de la jeunesse, à l'amusement des vieillards, à la conservation & à la corruption des mœurs.

A Rome, elle devint partie de l'art dramatique, & marcha alors d'un pas égal avec la poésie, l'éloquence & la musique. Dans les derniers siècles, froide & languissante, elle ne fut qu'un divertissement peu varié & sans ame. On la réduisit dans les grands ballets à la peinture momentanée de quelques caractères; dans les mascarades elle ne pouvoit exprimer par des pas que le générique du personnage dont elle prenoit les habits. Dans les bals de cérémonie, elle n'étoit qu'un mouvement sans objet, une occasion toujours la même de montrer les graces de la figure & les belles proportions du corps.

Dans cette succession historique des différens emplois de la danse, on voit distinctement les divers degrés de beauté que peut lui donner l'art; car ce qu'il a pu dans un temps, il le peut toujours dans un autre. Or toutes les compositions de Quinault nous prouvent qu'il a connu parfaitement l'histoire de la danse & toutes ses possibilités. Il faudroit cependant que ce poète n'eût eu que des idées très-bornées, s'il n'en avoit adopté que la partie la plus foible, & il seroit tombé dans cette lourde bévue, s'il n'avoit voulu l'employer que comme un simple divertissement, tandis qu'elle est capable de former les tableaux les plus dignes du théâtre.

Mais en parcourant les compositions de ce beau génie, on ne peut le soupçonner de cette méprise. On y voit par-tout l'imagination & le goût marquer la place des arts qu'il y a réunis, & faire toujours naître du fond du sujet chacun de leurs emplois différens. En effet, la poésie, la peinture, la danse, la mécanique n'y font jamais que dans les lieux où elles doivent être, tout ce qu'elles y font, doit se faire; il étoit indispensable qu'elles peignissent tout ce que Quinault a pensé qu'elles devoient exprimer.

Dans Cadmus, qui doit surmonter les plus grands obstacles pour obtenir Hermione, je vois ce héros semer dans le champ de Mars les dents du dragon qu'il a vaincu.

Voici le dessein que trace Quinault pour ce moment théâtral.

La terre produit des soldats armés qui se préparent d'abord à tourner leurs armes contre Cadmus; mais il jette au milieu d'eux une manière de grenade que l'amour lui a apportée, qui se brise en plusieurs éclats, & qui inspire aux combattants une fureur qui les oblige à combattre les uns contre les

autres, & à s'entr'égorger eux-mêmes. Les derniers, qui demeurent vivans, viennent apporter leurs armes aux pieds de Cadmus.

Je ne puis pas me méprendre sur l'intention de Quinault. Je vois évidemment que si elle eût été remplie, le théâtre m'eût offert dans ce moment le tableau de danse le plus noble, le plus vif, le mieux lié à l'action principale. Rien de tout cela n'existe dans l'exécution. Elle n'en offre pas même l'ombre.

Dans ce même poème à la fin du troisième acte; lorsque l'inflexible Dieu de la guerre a dit:

Un vain respect ne peut me plaire;
On ne satisfait Mars que par de grands exploits;
Vous que l'enfer a nourries,
Venez, cruelles furies,
Venez briser l'autel en cent morceaux épars.

Quinault veut qu'on finisse cet acte par l'arrivée des Furies qui brisent l'autel, qui s'emparent des tisons ardens du sacrifice, & qui s'envolent, pendant que le char de Mars, en tournant rapidement vers le fond du théâtre, se perd dans les airs, & que les prêtres, les peuples, Cadmus, &c., désolés, crient, ô Mars! ô Mars!

Quel coup de pinceau môle! quelle occasion énergique pour la danse, pour la musique, pour la mécanique! je vois cependant à la représentation tous ces mêmes arts divisés dans ce moment.

A la place des idées grandes & nobles qui étoient essentiellement du plan de Quinault, on a substitué une exécution maigre, de petites figures mal dessinées, un coloris misérable, & par malheur cette exécution, malgré sa foiblesse, a paru suffisante dans les premiers temps à des spectateurs que l'habitude n'avoit pas encore instruits. Elle a été répétée, avec les mêmes vices & avec le même succès, dans presque toutes les autres occasions qu'a fournies le génie fécond du poète. Le moyen que ceux qui exécutoient ne fussent pas contents d'eux-mêmes en voyant tous les spectateurs satisfaits? Mais le moyen aussi que l'art parvint au degré de perfection où il étoit capable d'atteindre, dès que les artistes n'appercevoient pas le par-delà du point médiocre où ils se bernoient?

Je trouve, par exemple, un trait d'imagination que j'admire, & un défaut d'exécution qui me confond dans l'épisode de *Proteus*, que Quinault a lié si naturellement à l'opéra de Phœon.

Ce personnage connu dans la fable par ses transformations surprenantes, n'étoit qu'un danseur Grec, qui opéroit ces sortes de prodiges par la rapidité de ses pas, par les formes diverses qu'il savoit donner à l'ensemble de ses mouvemens. Peut-être est-ce le fond le plus riche que la danse théâtrale, aidée du secours des machines, ait jamais eu pour déployer tous les plus beaux ressorts de l'art. Que résulte-t-il cependant dans l'exécution, de l'idée admirable de Quinault? L'or pur se change en un plomb vil. On ne me donne, à la place de

ce que je pouvois attendre, qu'une froide symphonie, des cartons mal peints, quelques poignées d'étoupes enflammées, & un *escamotage* grossier, qui ne sert qu'à me faire appercevoir combien j'aurois pu être satisfait, si le jeu de la danse & le mouvement des machines s'étoient adroitement concertés, pour rendre à mes yeux & à mon oreille l'intention ingénieuse du poète.

Le même vice me frappe dans presque tous les endroits où l'imagination de Quinault s'est manifestée. Je me borne à exposer mes conjectures sur deux de ce genre, où, si je ne me trompe, ce beau génie a été aussi mal entendu que servi.

La première est le siège de Scyros dans *Alceste*. Lorsqu'on connoit ce que peut exécuter la danse, on ne sauroit être incertain sur le projet de Quinault. Il n'en faut point douter; ce poète lui avoit destiné cette action.

Qu'on se rappelle en effet toutes les évolutions militaires qui sont de l'institution primitive de la danse; qu'on les suppose pour un moment exécutées sur les chants des chœurs, & sur des symphonies relatives au sujet; qu'on se représente les attaques, les poursuites, les efforts des assiégeants, la défense des assiégés, leurs sorties, leurs suites; qu'on imagine voir au théâtre la succession rapide de tous ces divers tableaux rendus avec art par des danses expressives, on aura alors une idée de l'esquisse de Quinault, que l'exécution originaire a totalement défigurée.

Pour expliquer mes idées sur la seconde, j'ai besoin que le lecteur daigne suspendre toute prévention. Je crois avoir aperçu dans un des beaux opéra de Quinault, un trait singulier de génie, qui est de son sujet, dans l'endroit même qui, depuis près de soixante-dix ans, passe pour le plus défectueux de ses ouvrages. Je vais exposer simplement mes réflexions, que je me garde bien de croire infaillibles. Mon intention est de pénétrer l'esprit des artistes, sans avoir le dessein fastueux de m'ériger en juge de l'art. Si mes observations sont vraies, il y gagnera, & mon ambition sera tout-à-fait remplie. Si je suis dans l'erreur, je rends grâces d'avance à la main secourable qui voudra m'aider à en sortir.

Il semble que l'opinion générale ait prosrit sans retour le quatrième acte d'*Armide*. On le regarde comme très-indigne des quatre autres, & je pense que c'est sur l'effet seul qu'on l'a jugé. Le public n'est parti que d'après son impression, qui, avec raison, est toujours sa règle; mais l'effet tel qu'il est produit sur le spectateur peut avoir deux causes, le dessein & l'exécution.

Or je crois appercevoir ici le plus beau dessein de la part de Quinault. Si ma découverte n'est pas une chimère, l'effet ne peut plus être imputé qu'à la manière dont il a été exécuté.

Il faut ici nécessairement que le lecteur me permette de lui rappeler la marche théâtrale d'*Armide*.

L'amour le plus tendre déguisé sous les traits du plus violent dépit, dans le cœur d'une femme toute-

puissante; est le premier coup de pinceau qui nous frappe dans cette belle composition. Si l'amour l'emporte sur la gloire, sur le dépit, sur les plus forts motifs de vengeance quel balancement le penchant secret d'*Armide*, quels moyens n'emploiera pas son pouvoir (qu'on a eu l'adresse de nous faire connoître immenté) pour soutenir les intérêts d'un si grand amour!

Dans le premier acte, le cœur d'*Armide* est le jouet tour à tour de plusieurs passions qui se combattent mutuellement & qui la déchirent. Dans le second, elle vole à la vengeance: le fer brille, elle est prête à frapper. L'amour l'arrête, & il triomphe. L'amante & l'amant sont transportés au bout de l'univers.

C'est-là que la foible raison d'*Armide* combat encore: c'est-là qu'elle appelle à son secours *la haine* qu'elle avoit cru suivre, & qui ne seroit cependant que de prétexte à l'amour.

Les efforts redoublés de cette divinité barbare cèdent encore la victoire à un penchant auquel rien ne peut résister: mais la haine menace: outre les craintes si naturelles aux amants, *Armide* entend encore un oracle qui, en redoublant ses terreurs, doit ranimer sa prévoyance. Tel est l'état de l'action à la fin du troisième acte.

Voilà par conséquent *Armide* livrée toute entière & sans retour aux divers mouvements de la plus vive tendresse. Instruite par son art de l'état du camp de *Godefroi*, jouissant des transports de *Renaud*, elle n'a que sa fuite à craindre; & cette fuite, elle ne peut la redouter, qu'autant qu'il seroit possible de détruire l'enchantement, dans lequel son art & sa beauté ont plongé son heureux amant.

Ubalde cependant & le chevalier *Danois* s'avancent; & cet épisode est très-bien lié à l'action, lui est nécessaire, & forme un contre-nœud extrêmement ingénieux.

Armide, que je ne puis pas croire tranquille, va donc déployer ici tous les efforts, toute la puissance, toutes les ressources de son art, pour arrêter les seuls ennemis qu'elle ait à craindre. Tel est le dessein de Quinault, & quel dessein pour un spectacle de chant, de musique & de danse! Tout ce que la magie a de redoutable ou de séduisant: les tableaux de danse de la plus grande force ou de la plus aimable volupté: des embrâsements, des orages, des tremblements de terre, des ballets légers, des fêtes brillantes, des enchantements délicieux; voilà ce que Quinault demandoit dans cet acte: c'est le plan qu'il avoit tracé, que *Lully* auroit dû remplir & terminer en homme de génie, par un entr'acte dans lequel la magie eût fait un dernier effort terrible. On eût jetté, par cet artifice, de l'incertitude sur le succès des soins d'*Ubalde*, & formé un contraste admirable avec le ton de volupté qui règne dans la première partie de l'acte suivant.

Supposons un pareil dessein exécuté par le chant, la danse, les symphonies, la décoration, les machines, & jugeons.

En examinant les vues de Quinault, le plan de son spectacle, les belles combinaisons qui y sont répandues, la connoissance profonde des différents arts qu'il y a rassemblés, & qu'on suppose dans ce beau génie; je me suis demandé mille fois, pourquoi au théâtre, la plus grande partie de ce qu'il m'est démontré que Quinault a voulu faire, semble s'évaporer, se perdre, s'anéantir; & j'ai cru en voir évidemment la cause dans l'exécution primitive.

Mais pourquoi cette exécution a-t-elle été si défectueuse? Quelle est la source des vices qui s'y sont répandus? L'art n'avoit rien à gagner dans ma première découverte, sans le secours de cette seconde; & cette recherche une fois faite avec quelque succès, les remèdes étoient aisés, & les progrès de l'art infaillibles.

Or, je crois appercevoir dans la foiblesse de tous les sujets employés pour l'exécution du plan de Quinault, les principes physiques des défauts sans nombre qui l'ont énervé.

La danse, la musique instrumentale & vocale, l'art de la décoration, celui des machines étoient, pour ainsi dire, au berceau; & le dessein du poète auroit exigé des hommes consommés dans tous ces différents genres.

Le plan étoit en grand, comme le sont tous ceux que forme le génie; & dans la construction de l'édifice, on crut devoir le resserrer, le retrécir, le mutiler, si je puis me servir de ces expressions, pour le proportionner à la force des sujets, qui étoient employés à le bâtir, & à l'étendue du terrain sur lequel on alloit l'élever. Tout ce peuple d'artistes; qui ne vit dans Quinault qu'un poète peu considérable, étoit encore à cent ans loin de lui pour la connoissance de l'art.

Quinault ne fit qu'une faute, qu'une modeste mal entendue lui suggéra, dont ses ennemis se prévalurent; qui a fait méconnoître le genre, & qui en a retardé le progrès, beaucoup plus sans doute, qu'on ne pourra se le persuader. Il donna le titre de *tragédie* à la composition nouvelle qu'il venoit de créer. Boileau, Racine & les autres juges de la littérature françoise y cherchèrent dès-lors tous les différents traits de physionomie du poème qu'on nommoit communément *tragédie*, & ils l'apprécièrent à proportion du plus ou du moins de ressemblance qu'ils lui trouverent avec ce genre déjà établi.

Par cette fausse dénomination, Quinault les aida lui-même à se bien convaincre, que sa composition n'étoit rien moins qu'un genre tout-à-fait nouveau. Ils ne virent dans *Thésée* même qu'une tragédie manquée; ils le dirent & le publièrent; les échos du parnasse & du monde le répétèrent après eux. De là Paris, la littérature, les provinces, les étrangers se formèrent une idée fautive du genre, qui s'est conservé jusqu'à nos jours, & que je ne me flatte pas de pouvoir détruire. Ce danger étoit prévenu, si à la place de ce titre, Quinault eût mis à la tête de ses *Equitation, Escrime & Danse*.

poèmes lyriques, *Cadmus, Thésée, Atys*, opera. Ce seul mot auroit donné à Boileau l'idée d'un genre, & cette idée une fois apperçue, sa sagacité & le desir qu'il avoit d'être juste, auroient fait le reste. D'un autre côté, Racine devenu indifférent sur les succès heureux ou malheureux de Quinault, n'auroit plus vu des tragédies autres que les siennes occuper Paris. Il auroit applaudi sans peine *Armide opéra*. Il étoit peut-être impossible qu'il ne fût pas révolté contre *Armide tragédie*.

L'opéra françois, tel qu'on le forma dans sa nouveauté, fut reçu de la nation avec un applaudissement presque unanime; parce que les lumières des spectateurs sur le genre & sur tous les arts qu'on y avoit rassemblés, étoient en proportion avec les forces, le talent, & l'art des sujets employés pour l'exécuter. Tout l'honneur de ce succès fut pour Lully. Le public étoit enchanté de la représentation, & il entendit dire que les poèmes de Quinault étoient mauvais. Par un mécanisme fort simple, il crut que tout le charme étoit dans la musique, & Lully le lui laissa croire.

Lully fut dès-lors regardé comme un compositeur, comme un modèle, les ballets comme des chefs-d'œuvre de la danse, les machines comme le dernier effort de la mécanique, les décorations comme des prodiges de peinture. Au milieu de ce mouvement universel, Quinault cependant fut à peine apperçu. On ne vit de son ouvrage que les endroits défectueux que ses ennemis relevèrent. Tout ce qui n'étoit pas du poète en apparence, fut élevé jusqu'aux nues; tout ce qui parut dans le poème plus foible que la *tragédie françoise*, fut tout-à-fait dédaigné. L'opéra ravissoit la nation, & dans le même temps elle méconnoissoit ou méprisoit le génie fécond qui venoit de le faire naître. Lully mourut; les traditions de tout ce qu'il avoit fait sur son théâtre restèrent. On crut ne pouvoir mieux faire que de suivre littéralement & servilement ce qui avoit été pratiqué sous les yeux d'un homme pour lequel on conservoit un enthousiasme qui a manqué d'anéantir l'art. Il est arrivé delà que les vices primitifs ont subsisté dans l'opéra françois, pendant que les connoissances des spectateurs se sont accrues. Le charme, qui cachoit les défauts, s'est dissipé peu-à-peu par l'habitude, & les défauts sont restés. Il n'y a pas dix ans que la danse a osé produire quelques figures différentes de celles que Lully avoit approuvées, & j'ai vu froncer comme des nouveautés pernicieuses, les premières actions qu'on a voulu y introduire.

Sur un théâtre créé par le génie, pour mettre dans un exercice continuel la prodigieuse fécondité des arts, on n'a chanté, on n'a dansé, on n'a entendu, on n'a vu constamment que les mêmes choses & de la même manière, pendant le long espace de plus de soixante ans. Les acteurs, les danseurs, l'orchestre, le decorateur, le machiniste ont crié au schisme, & presque à l'impiété, lorsqu'il s'est trouvé par hasard quelque esprit assez hardi pour tenter d'agrandir & d'étendre le cercle

étroit dans lequel une sorte de superstition les tenoit renfermés. Ainsi les défauts actuels dérivent presque tous du vice primitif. La danse étoit au berceau en France lors de l'établissement de l'opéra ; l'habitude, l'usage, la tradition, seules règles des artistes bornés, l'y ont depuis retenue comme emmaillottée. C'est-là qu'ils la bercent des prétendues perfections de l'exécution ancienne, & qu'ils l'endorment dans le sein de la médiocrité. Qu'on seroit étonné si l'on voyoit ces anciens danseurs avec leur noblesse, leurs graces, &c., à côté (je ne dis pas de Dupré, son talent supérieur & trente ans de succès l'ont placé dans l'opinion des François au-dessus de tout ce qui avoit paru avant lui), je ne parle que de nos jeunes danseurs qu'on croit sans doute fort inférieurs aux danseurs, tant vantés du dernier siècle. La tradition théâtrale nous les peint comme des colosses ; le goût ne nous les montreroit plus que comme des pigmées. Cette observation ne contredit point mes premières propositions. Je crois les danseurs modernes fort supérieurs à ceux du siècle dernier ; quoique je sois très-convaincu que la danse est très-fort au-dessous de ce qu'elle pourroit être.

Du ballet moderne.

Lors de l'établissement de l'opéra en France on conserva le fonds du grand *ballet*, dont on fit un spectacle à part ; mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre mixte, qui n'en étoit pas un, dans lequel les récits firent la partie la plus considérable du spectacle. La danse n'y fut qu'en sous-ordre. Ce fut en 1671 qu'on représenta à Paris les fêtes de Bacchus & de l'amour ; (les paroles étoient de Quinault & la musique de Lully. Cet ouvrage fut fait à la hâte, pour remplir le théâtre qu'on venoit d'ôter à Cambert pour le donner à Lully). Cette nouveauté plut, & en 1681 le roi & toute la cour exécutèrent à Saint-Germain le triomphe de l'amour, ouvrage fait dans le même goût, dont le succès anéantit pour jamais le grand *ballet*, qui avoit été si longtemps le seul spectacle de notre cour. Dès-lors la danse reprit parmi nous sur tous nos théâtres, à l'exception de celui de l'opéra, la place qu'elle avoit occupée sur les théâtres des Grecs. On ne l'y fit plus servir que d'intermède. Le grand *ballet* fut pour toujours relégué dans les collèges, & à l'opéra même le chant prit tout-à-fait le dessus. On avoit plus de chanteurs que de danseurs passables. Les spectacles de danse avoient été formés jusqu'alors par les personnes qualifiées de la cour. L'art, ou pour mieux dire, l'ombre de l'art ne s'étoit conservée que parmi les gens du monde. En formant un spectacle public, on n'eut pour ressources que quelques maîtres à danser, dont toute la science consistoit à montrer les danses nécessaires dans les bals de cérémonie, ou un nombre fort borné de pas de caractère, qui entroient dans la composition des grands *ballets*. La disette de sujets étoit alors si grande en France,

que notre opéra fut exécuté pendant plus de dix ans sans danseuses. On faisoit habiller en femmes deux ou quatre danseurs qui figuroient sous cette mascarade dans les fêtes de ce spectacle. Le triomphe de l'amour fut le premier ouvrage en musique où quatre véritables femmes dansantes furent introduites, & on vanta alors cet établissement, comme on loueroit de nos jours l'établissement d'une salle de spectacle bien régulière & proportionnée au degré de splendeur où nous pouvons croire sans orgueil que notre ville capitale est montée. Tant il est vrai que dans les siècles les plus éclairés, il y a toujours dans les arts quelque partie éloignée où la lumière ne perce point encore.

Le défaut de sujets fut sans doute le motif qui engagea Quinault à défigurer le grand *ballet*, & peut-être est-il la seule excuse qu'on puisse donner d'une partie des vices principaux qui ont énérvé l'exécution primitive de l'opéra françois. Ce beau génie qui avoit eu des idées si vastes, si nobles, si vraies sur le genre qu'il avoit créé, n'eut que des vues fort bornées sur le *ballet* qu'il n'avoit que défiguré. Il fut imité depuis par tous ceux qui travaillèrent après lui pour le théâtre lyrique. Le propre des talents communs est de suivre servilement à la piste la marche des grands talents. Ainsi, après sa mort, on fit des opéra coupés comme les siens ; mais qui n'étoient animés ni des graces de son style, ni des charmes du sentiment, qui étoit sa partie sublime, ni de ces traits brillants de spectacle qu'il répandoit en esprit inventeur dans ses belles compositions. On pouvoit l'atteindre plus aisément dans le *ballet* où il étoit fort au-dessous de lui-même ; ainsi on l'imita dans sa partie défectueuse, où on l'égala ; mais on ne fit que le copier dans sa partie supérieure, où peut-être ne l'égalera-t-on jamais.

Telle fut la marche lente des progrès du théâtre lyrique jusqu'en l'année 1697, que la Motte, en créant un genre tout neuf, acquit l'avantage de se faire copier à son tour.

Ce poète, dont un de ses amis a dit que sa mort même n'avoit rien fait pour sa gloire, imagina un spectacle de chant & de danse formé de plusieurs actions différentes, toutes complètes & sans autre liaison entre elles qu'un rapport vague & indéterminé.

L'opéra imaginé par Quinault est une grande action suivie pendant le cours de cinq actes. C'est un tableau d'une composition vaste, tels que ceux de Raphaël & de Michel-Ange. Le spectacle trouvé par la Motte est un composé de plusieurs actes différents qui représentent chacun une action mêlée de divertissemens, de chant & de danse. Ce sont de jolis *vateaux*, des mignatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessin, les graces du pinceau, & tout le brillant du coloris.

Ce genre, dans sa nouveauté, balança le succès du grand opéra, parce que le goût est exclusif parmi nous, & que c'est un défaut ancien & national

dont, malgré les lumières que nous acquérons tous les jours, nous avons bien de la peine à nous défaire. Cependant, à force de réflexions & de complaisance, on souffrit enfin au théâtre lyrique deux sortes de plaisirs; mais ce genre trouvé par la Mort, dont on n'attribua le succès, suivant l'usage, qu'au musicien qu'il avoit instruit & guidé, nous débarrassa du mauvais genre que Quinault avoit introduit sous le titre de *ballet*.

L'Europe galante est le premier de nos ouvrages lyriques qui n'a point ressemblé aux opéras de Quinault. Ce genre appartient tout-à-fait à la France. Les Grecs, les Romains n'eurent aucun spectacle qui puisse en avoir donné l'idée. Peut-être quelques fêtes épisodiques qui m'ont frappé dans Quinault l'ont-elles fournie à la Mort; quoi qu'il en soit, ce spectacle n'en est pas moins une composition originale qui auroit dû combler de gloire le poète qui l'a imaginée. Ses contemporains ont été injustes. Il a vécu sans jouir. La postérité le vengera sans doute, & déjà l'envie qui se sert du mérite des morts pour éclipser celui des vivants, a commencé de nos jours la réputation de ce poète philosophe.

Le théâtre lyrique qui lui doit le *ballet* moderne, lui est redevable encore de deux genres aimables, qui pouvoient procurer à la musique des moyens de se varier, & à la danse des occasions heureuses de se développer, si ces deux arts avoient fait alors en France des progrès proportionnés à ceux de tous les autres. Ce poète a porté à l'opéra la pastorale & l'allégorie. Il est galant, tendre, original dans les compositions qu'il n'a imaginées que d'après lui. Il peut marcher alors à côté de Quinault. L'Europe Galante, *Iffé*, le Carnaval & la Folie ne sont pas inférieurs aux meilleurs opéras de ce beau génie; mais il est froid, insipide, languissant dans tous ses autres ouvrages lyriques, & tel que ses ennemis l'ont cru ou l'ont voulu faire croire. Il y a des hommes dans la littérature qui sont faits pour voler de leurs propres ailes; & alors ils s'élèvent jusques dans le ciel. Ils retombent dès qu'ils imitent. Ce ne sont plus même des hommes; ils grimacent comme des singes.

De l'essence des ballets.

La poésie, la peinture & la danse ne sont ou ne doivent être qu'une copie fidelle de la belle nature. C'est par la vérité de l'imitation que les ouvrages de Racine & de Raphaël ont passé à la postérité, après avoir obtenu (ce qui est assez rare) les suffrages même de leur siècle. Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands hommes, ceux des maîtres de *ballets* qui se sont rendus célèbres dans leurs temps! mais à peine les connoit-on; est-ce la faute de l'art? est-ce la leur?

Un *ballet* est un tableau, ou plutôt une suite de tableaux liés entre eux par l'action qui fait le sujet du *ballet*; la scène est, pour ainsi dire, la toile sur laquelle le compositeur rend ses idées; le choix de la musique, la décoration, le costume en sont le

coloris; le compositeur est le peintre. Si la nature lui a donné ce feu & cet enthousiasme, ame de tous les arts imitateurs, l'immortalité ne peut-elle pas lui être assurée? Pourquoi ne connoissons-nous aucuns maîtres de *ballets*? C'est que les ouvrages de ce genre ne durent qu'un instant, & sont effacés presque aussitôt que l'impression qu'ils ont produite; c'est qu'il ne reste aucuns vestiges des plus sublimes productions de Baryle & de Pylades. A peine conserve-t-on une idée de ces pantomimes si célèbres dans le siècle d'Auguste.

Du moins si ces grands compositeurs ne pouvant transmettre à la postérité leurs tableaux fugitifs, nous eussent au moins transmis leurs idées, leurs principes sur leur art. S'ils eussent tracé les règles d'un genre dont ils étoient créateurs, leurs noms & leurs écrits auroient traversé l'immensité des âges, & ils n'auroient pas consacré leurs peines & leurs veilles pour la gloire d'un moment. Ceux qui les ont suivis auroient eu des principes, & l'on n'auroit pas vu périr l'art de la pantomime & du geste, portés jadis à un point qui étouffe encore l'imagination.

Depuis la perte de cet art, personne n'a cherché à le retrouver ou à le créer, pour ainsi dire, une seconde fois. Effrayés des difficultés de cette entreprise, mes prédécesseurs y ont renoncé, n'ont même fait aucune tentative, & ont laissé subsister un divorce qui paroïssoit devoir être éternel entre la danse purement dite & la pantomime.

Plus hardi qu'eux, peut-être avec moins de talents, j'ai osé deviner l'art de faire des *ballets* en action, de réunir l'action à la danse, de lui donner des caractères, des idées. J'ai osé me frayer des routes nouvelles. L'indulgence du public m'a encouragé, elle m'a soutenu dans ces crises capables de rebuter l'amour-propre; & mes succès semblent m'autoriser à satisfaire la curiosité publique sur un art que l'on aime, & auquel j'ai consacré tous mes moments.

Depuis le règne d'Auguste jusqu'à nos jours, les *ballets* n'ont été que de foibles esquisses de ce qu'ils peuvent être encore. Cet art, enfant du génie & du goût, peut s'embellir, se varier à l'infini. L'histoire, la fable, la peinture, tous les arts se réunissent pour le tirer de l'obscurité où il est enseveli; & l'on s'étonne que les compositeurs aient dédaigné des secours si puissans.

Les programmes des *ballets* qui ont été donnés il y a un siècle ou environ, dans les différentes cours de l'Europe, seroient soupçonner que cet art (qui n'étoit rien encore), loin d'avoir fait des progrès, s'est de plus en plus affoibli. Ces sortes de traditions, il est vrai, sont toujours fort suspectes. Il en est des *ballets* comme des fêtes en général; rien de si beau, de si séduisant sur le papier, & souvent rien de si maussade & de si mal entendu à l'exécution.

Cet art n'est resté dans l'enfance que parce qu'on en a borné les effets à celui de ces feux d'artifices,

faits simplement pour amuser les yeux ; quoiqu'il partage avec les meilleurs drames l'avantage d'intéresser, d'émouvoir & de capiver le spectateur par le charme de l'intérêt & de l'illusion, on ne l'a pas soupçonné de pouvoir parler à l'ame.

Si nos ballets sont foibles, monotones, languissans, s'ils sont dénués d'intention, d'expression & de caractère, c'est moins, j'en répète, la faute de l'art que celle de l'artiste ; ignore-t-il que la danse, unie à la pantomime, est un art d'imitation ? Je serois tenté de le croire, puisque le plus grand nombre des compositeurs se borne à copier servilement un certain nombre de pas & de figures dont le public est rebattu depuis des siècles ; de sorte que les ballets de Phaëton ou de tout autre opéra, remis par un compositeur moderne, diffèrent si peu de ceux qui avoient été faits dans la nouveauté, que l'on s'imagineroit que ce sont toujours les mêmes.

En effet il est rare, pour ne pas dire impossible, de trouver du génie dans les plans, de l'élégance dans les formes, de la légèreté dans les groupes, de la précision & de la netteté dans les chemins qui conduisent aux différentes figures ; à peine connoit-on l'art de déguiser les vieilles choses, & de leur donner un air de nouveauté.

Il faudroit que les maîtres de ballets consultassent les tableaux des grands peintres ; cet examen les rapprocheroit sans doute de la nature ; ils éviteroient alors, le plus souvent qu'il leur seroit possible, cette symétrie dans les figures qui, faisant répétition d'objets, offre sur la même toile deux tableaux semblables.

Dire que je blâme généralement toutes les figures symétriques, penser que je prétende en abolir totalement l'usage, ce seroit cependant mal interpréter mes idées.

L'abus des meilleures choses est toujours nuisible ; je ne désapprouve que l'usage trop fréquent & trop répété de ces sortes de figures ; usage dont mes confrères sentiront le vice, lorsqu'ils s'attacheront à copier fidèlement la nature & à peindre sur la scène les différentes passions, avec les nuances & le coloris que chacune d'elles exige en particulier.

Les figures symétriques de la droite à la gauche ne sont supportables, selon moi, que dans les corps d'entrée, qui n'ont aucun caractère d'expression, & qui, ne disant rien, sont faits uniquement pour donner le temps aux premiers danseurs de reprendre leur respiration. Elles peuvent avoir lieu dans un ballet général qui termine une fête ; elles peuvent encore passer dans des pas d'exécution, de quart, de six, &c., quoique, à mon sens, il soit ridicule de sacrifier, dans ces sortes de morceaux, l'expression & le sentiment à l'adresse du corps & à l'agilité des jambes ; mais la symétrie doit faire place à la nature dans les scènes d'action. Un exemple, quelque foible qu'il soit, me rendra peut-être plus intelligible, & suffira pour étayer mon sentiment.

Une troupe de Nymphes, à l'aspect imprévu d'une troupe de jeunes Faunes, prend la fuite avec autant de précipitation que de frayeur ; les Faunes, au contraire, poursuivent les Nymphes avec cet empressement que donne ordinairement l'apparence du plaisir ; tantôt ils s'arrêtent pour examiner l'impression qu'ils font sur les Nymphes : celles-ci suspendent en même temps leur course ; elles considèrent les Faunes avec crainte, cherchent à démêler leurs desseins, & à s'assurer par la fuite un asyle qui puisse les garantir du danger qui les menace ; les deux troupes se joignent ; les Nymphes résistent, se défendent & s'échappent avec une adresse égale à leur légèreté, &c.

Voilà ce que j'appelle une scène d'action, où la danse doit parler avec feu, avec énergie ; où les figures symétriques & compassées ne peuvent être employées sans altérer la vérité, sans choquer la vraisemblance, sans affoiblir l'action & refroidir l'intérêt. Voilà, dis-je, une scène qui doit offrir un beau désordre, & où l'art du compositeur ne doit se montrer que pour embellir la nature.

Un maître de ballets, sans intelligence & sans goût, traitera ce morceau de danse machinalement & le privera de son effet, parce qu'il n'en sentira pas l'esprit. Il placera sur plusieurs lignes parallèles les Nymphes & les Faunes ; il exigera scrupuleusement que toutes les Nymphes soient posées dans des attitudes uniformes, & que les Faunes aient les bras élevés à la même hauteur ; il se gardera bien, dans sa distribution, de mettre cinq Nymphes à droite, & sept Nymphes à gauche ; ce seroit pécher contre les vieilles règles de l'opéra ; mais il fera un exercice froid & compassé d'une scène d'action qui doit être pleine de feu.

Des critiques de mauvaise humeur, & qui ne connoissent point assez l'art pour juger de ses différents effets, diront que cette scène ne doit offrir que deux tableaux ; que le desir des Faunes doit tracer l'un, & la crainte des Nymphes peindre l'autre. Mais que de nuances différentes à ménager dans cette crainte & ce desir ! que d'oppositions, que de gradations & de dégradations à observer, pour que de ces deux sentimens il en résulte une multitude de tableaux, tous plus animés les uns que les autres !

Les passions étant de même chez tous les hommes, elles ne diffèrent qu'à proportion de leur sensibilité ; elles agissent avec plus ou moins de force sur les uns que sur les autres, & se manifestent au dehors avec plus ou moins de véhémence & d'impétuosité. Ce principe posé, & que la nature démontre tous les jours, on doit diversifier les attitudes, répandre des nuances dans l'expression, & dès-lors l'action pantomime de chaque personnage cesse d'être monotone. Ce seroit être aussi fidèle imitateur qu'excellent peintre, que de mettre de la variété dans l'expression des têtes, de donner à quelques-uns des faunes de la férocité, à ceux-là moins d'emportement, à ceux-ci un air plus ten-

dre , aux autres enfin un caractère de volupté qui suspendroit ou qui partageroit la crainte des Nymphes. L'esquisse de ce tableau détermine naturellement la composition de l'autre ; je vois alors des Nymphes qui flottent entre le plaisir & la crainte ; j'en apperçois d'autres qui me peignent par le contraste de leurs attitudes , les différents mouvements dont leur ame est agitée ; celles-ci sont plus fières que leurs compagnes ; celles-là mêlent à leur frayeur un sentiment de curiosité , qui rend le tableau plus piquant ; cette diversité est d'autant plus séduisante , qu'elle est l'image de la nature. Convenez donc que la symmétrie doit toujours être bannie de la danse en action.

Je demanderai à tous ceux qui ont des préjugés d'habitude , s'ils trouveront de la symmétrie dans un troupeau de brebis qui veut échapper à la dent meurtrière des loups , ou dans des paysans qui abandonnent leurs champs & leurs hameaux , pour éviter la fureur de l'ennemi qui les poursuit ? Non sans doute ; mais l'art est de savoir déguiser l'art. Je ne prêche point le désordre & la confusion ; je veux , au contraire , que la régularité se trouve dans l'irrégularité même ; je demande des groupes ingénieux , des situations fortes , mais toujours naturelles , une manière de composer qui dérobe aux yeux toute la peine du compositeur. Quant aux figures , elles ne sont en droit de plaire que lorsqu'elles sont présentées avec rapidité , & dessinées avec autant de goût que d'élégance.

Des maîtres de ballets.

Je ne puis m'empêcher de désapprouver les maîtres de ballets qui ont l'entêtement ridicule de vouloir que les figurans & les figurantes se modèlent exactement d'après eux , & compassent leurs mouvements , leurs gestes & leurs attitudes d'après les leurs ; cette singulière prétention ne doit-elle pas s'opposer au développement des graces naturelles des exécutans , & étouffer en eux le sentiment d'expression qui leur est propre ?

Ce principe me paroît d'autant plus dangereux , qu'il est rare de trouver des maîtres de ballets qui sentent ; il y en a si peu qui soient excellens comédiens , & qui possèdent l'art de peindre , par les gestes , les mouvements de l'ame ; il est , dis-je , si difficile de retrouver parmi nous Baryle & Pylades , que je ne saurois me dispenser de condamner tous ceux qui , par l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes , prétendent à se faire imiter. S'ils sentent foiblement , ils exprimeront de même ; leurs gestes seront froids , leur physionomie sans caractère , leurs attitudes sans passion. N'est-ce pas induire les figurans à erreur , que de leur faire copier du médiocre ? n'est-ce pas perdre son ouvrage , que de le faire exécuter gauchement ? Peut-on d'ailleurs donner des préceptes fixes pour l'action pantomime ? Les gestes ne sont-ils pas l'ouvrage de l'ame , & les interprètes fidèles de ses mouvements ?

Un maître de ballets sensé doit faire , dans cette

circonstance ; ce que font la plupart des poètes , qui , n'ayant ni les talents , ni les organes propres à la déclamation , font lire leur pièce , & s'abandonnent entièrement à l'intelligence des comédiens pour la représenter. Ils assistent , direz-vous , aux répétitions , j'en conviens ; mais ils donnent moins de préceptes que de conseils. *Cette scène me paroît rendue foiblement ; vous ne mettez pas assez de débit dans telle autre ; celle-ci n'est pas jouée avec assez de feu , & le tableau qui résulte de cette situation me laisse quelque chose à désirer ; voilà le langage du poète.* Le maître de ballets , à son exemple , doit faire recommencer une scène en action , jusqu'à ce qu'enfin ceux qui l'exécutent aient rencontré cet instant de naturel inné chez tous les hommes ; instant précieux , qui se montre toujours avec autant de force que de vérité , lorsqu'il est produit par le sentiment.

Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions , des mœurs , des usages , des cérémonies & du costume de tous les peuples de la terre ; conséquemment il doit être pantomime dans tous les genres , & parler à l'ame par les yeux. Est-il dénué d'expression ; de tableaux frappans , de situations fortes , il n'offre plus alors qu'un spectacle froid & monotone. Ce genre de composition ne peut souffrir de médiocrité ; à l'exemple de la peinture , il exige une perfection d'autant plus difficile à atteindre , qu'il est subordonné à l'imitation fidelle de la nature , & qu'il est mal-aisé , pour ne pas dire impossible , de saisir cette sorte de vérité séduisante qui dérobe l'illusion au spectateur , qui le transporte , en un instant , dans le lieu où la scène a dû se passer , qui met son ame dans la même situation où elle seroit , s'il voyoit l'action réelle dont l'art ne lui présente que l'imitation. Quelle précision ne faut-il pas encore avoir , pour n'être pas au-dessus ou au-dessous de l'objet que l'on veut imiter ? Il est aussi dangereux de trop embellir son modèle que de l'enlaidir ; ces deux défauts s'opposent également à la ressemblance ; l'un exagère la nature , l'autre la dégrade.

Les ballets étant des représentations , ils doivent réunir les parties du drame. Les sujets que l'on traite en ce genre sont , pour la plupart , vuides de sens , & n'offrent qu'un amas confus de scènes aussi mal cousues que désagréablement conduites ; cependant il est , en général , indispensable de se soumettre à de certaines règles. Tout sujet de ballet doit avoir son exposition , son noeud & son dénouement. La réussite de ce genre de spectacle dépend en partie du bon choix des sujets & de leur distribution.

L'art de la pantomime est sans doute plus borné de nos jours , qu'il ne l'étoit sous le règne d'Auguste ; il est quantité de choses qui ne peuvent se rendre intelligiblement par le secours des gestes. Tout ce qui s'appelle dialogue tranquille , ne peut trouver place dans la pantomime. Si le compositeur n'a pas l'adresse de retrancher de son sujet ce

qui lui paroît froid & monotone, son *ballet* ne fera aucune sensation. Si le spectacle de *M. Servandoni* ne réussissoit pas, ce n'étoit pas faute de gestes; les bras de ses acteurs n'étoient jamais dans l'inaction; cependant ses représentations pantomimes étoient de glace; à peine une heure & demie de mouvements & de gestes fournissoit-elle un seul instant au peintre.

Diane & Adrion, Diane & Endimion, Apollon & Daphné, Titon & l'Aurore, Acis & Galathée, ne peuvent fournir à l'intrigue d'un *ballet* en action, sans le secours d'un génie vraiment poétique. Télémaque, dans l'isle de Calypso, offre un plan plus vaste, & fera le sujet d'un très-beau *ballet*, si toutefois le compositeur a l'art d'élaguer du poème tout ce qui ne peut servir au peintre; s'il a l'adresse de faire paroître Mentor à propos, & le talent de l'éloigner de la scène, dès l'instant qu'il pourroit la refroidir.

Si les licences que l'on prend journellement dans les compositions théâtrales ne peuvent s'étendre au point de faire danser Mentor dans le *ballet* de Télémaque, c'est une raison plus que suffisante pour que le compositeur ne se serve de ce personnage qu'avec beaucoup de ménagement. Ne dansant point, il devient étranger au *ballet*, son expression d'ailleurs étant dépourvue des grâces que la danse prête aux gestes & aux attitudes, paroît moins animée, moins chaude, & conséquemment moins intéressante. Il est permis aux grands talents d'innover, de sortir des règles ordinaires, & de frayer des routes nouvelles, lorsqu'elles peuvent conduire à la perfection de leur art.

Mentor, dans un spectacle de danse, peut & doit agir en dansant; cela ne choquera ni la vérité ni la vraisemblance, pourvu que le compositeur ait l'art de lui conserver un genre de danse & d'expression analogue à son caractère, à son âge & à son emploi. Je crois que je risquerois l'aventure, & que de deux maux j'évitrois le plus grand; c'est l'ennui, personnage qui ne devoit jamais trouver place sur la scène.

C'est un défaut capital que celui de vouloir associer des genres contraires, & de mêler, sans distinction, le sérieux avec le comique, le noble avec le trivial, le galant avec le burlesque. Ces fautes grossières, mais communes chez beaucoup de maîtres, décèlent la médiocrité de l'esprit; elles affichent le mauvais goût & l'ignorance du compositeur. Le caractère & le genre d'un *ballet* ne doivent point être défigurés par des épisodes d'un genre & d'un caractère opposés. Les métamorphoses, les transformations & les changements qui s'emploient communément dans les pantomimes angloises des danseurs de corde, ne peuvent être employés dans des sujets nobles; c'est encore un autre défaut que de doubler & de tripler les objets: ces répétitions de scène refroidissent l'action & appauvrissent le sujet.

Une des parties essentielles au *ballet* est, sans

contredit, la variété; les indices & les tableaux qui en résultent, doivent se succéder avec rapidité; si l'action ne marche avec promptitude, si les scènes languissent, si le feu ne se communique également par-tout; que dis-je? s'il n'acquiert de nouveaux degrés de chaleur à mesure que l'intrigue se dénoue, le plan est mal conçu, mal combiné; il pêche contre les règles du théâtre, & l'exécution ne produit alors d'autre sensation sur le spectateur, que celle de l'ennui qu'elle traîne après elle.

J'ai vu quatre scènes semblables dans le même sujet; j'ai vu des meubles faire l'exposition, le nœud & le dénouement d'un grand *ballet*. J'ai vu enfin associer des incidents burlesques à l'action la plus noble & la plus voluptueuse; la scène se passoit cependant dans un lieu respecté de toute l'Asie. De pareils contre-sens ne choquent-ils pas le bon goût? En mon particulier, j'en aurois été foiblement étonné, si je n'avois connu le mérite du compositeur; cela m'a presque persuadé qu'il y a plus d'indulgence dans la capitale que par-tout ailleurs.

Tout *ballet* compliqué & diffus qui ne me tracera pas, avec netteté & sans embarras, l'action qu'il représente, dont je ne pourrai deviner l'intrigue qu'un programme à la main; tout *ballet* dont je ne sentirai pas le plan, & qui ne m'offrira pas une exposition, un nœud & un dénouement, ne sera plus, suivant mes idées, qu'un simple divertissement de danse, plus ou moins bien exécuté, & qui ne m'affectera que médiocrement, puisqu'il ne portera aucun caractère, & qu'il sera dénué d'action & d'intérêt.

Mais la danse de nos jours est belle; elle est; dira-t-on, en droit de séduire & de plaire, dégagée même du sentiment & de l'esprit dont vous voulez qu'elle se décore. Je conviendrai que l'exécution mécanique de cet art est portée à un degré de perfection qui ne laisse rien à désirer; j'ajouterai même qu'elle a souvent des grâces, de la noblesse; mais ce n'est qu'une partie des qualités qu'elle doit avoir.

Les pas, l'aisance & le brillant de leur enchaînement, l'aplomb, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes; voilà ce que j'appelle le mécanisme de la danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements, & que le sentiment & l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir & de m'intéresser, j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme-machine, je rends justice à sa force, à son agilité; mais il ne me fait éprouver aucune agitation; il ne m'attendrit pas, & ne me cause pas plus de sensation que l'arrangement des mots suivants: fait... pas... le... la... honte... non... crime... l'échafaud &c. Cependant ces mots arrangés par le poète, composent ce beau vers du comte d'Essex:

Le crime fait la honte, & non pas l'échafaud.

Il faut conclure de cette comparaison, que la danse renferme en elle tout ce qui est nécessaire au

beau langage, & qu'il ne suffit pas d'en connoître l'alphabet. Qu'un homme de génie arrange les lettres, forme & lie les mots; elle cessera d'être muette, elle parlera avec autant de force que d'énergie; & les *ballets* alors partageront avec les meilleures pièces du théâtre, la gloire de toucher, d'attendrir; de faire couler des larmes, d'amuser, de séduire, & de plaire dans les genres moins sérieux. La danse embellie par le sentiment & conduite par le talent, recevra enfin avec les éloges, les applaudissements que toute l'Europe accorde à la poésie & à la peinture, les récompenses glorieuses dont on les honore.

Du genre propre au ballet.

Si les grands passions conviennent à la tragédie, elles ne sont pas moins nécessaires au genre pantomime. Notre art est assujéti, en quelque façon, aux règles de la perspective; les petits détails se perdent dans l'éloignement. Il faut, dans les tableaux de la danse, des traits marqués, de grandes parties, des caractères vigoureux, des masses hardies, des oppositions & des contrastes aussi frappants, qu'artistiquement ménagés.

Il est bien singulier, que l'on ait comme ignoré jusqu'à présent, que le genre le plus propre aux expressions de la danse, est le genre tragique; il fournit de grands tableaux, des situations nobles & des coups de théâtre heureux: d'ailleurs les passions étant plus fortes & plus décidées dans les héros que dans les hommes ordinaires, l'imitation en devient plus facile, & l'action de la pantomime plus chaude, plus vraie & plus intelligible.

Un habile maître doit pressentir d'un coup-d'œil l'effet général de toute la machine & ne jamais sacrifier le tout à la partie.

Sans oublier les principaux personnages de la représentation, il doit penser au plus grand nombre; fixe-t-il toute son attention sur les premiers danseurs & les premières danseuses; l'action devient froide, la marche des scènes se ralentit, & l'exécution est sans effet.

Les principaux personnages de la tragédie de Mérope, sont Mérope, Polifonte, Egiste, Narbas; mais quoique les autres acteurs ne soient point chargés de rôles aussi importants, ils ne concourent pas moins à l'action générale & à la marche du drame, qui seroit coupée & suspendue, si l'un de ces personnages manquoit à la représentation de cette pièce.

Il ne faut point d'inutilité au théâtre; conséquemment on doit bannir de la scène ce qui peut y jeter du froid, & n'y introduire que le nombre exact de personnages nécessaires à l'exécution du drame.

Un *ballet* en action doit être une pièce de ce genre; il doit être divisé par scènes & par actes; chaque scène en particulier doit avoir, ainsi que l'acte, un commencement, un milieu & une fin; c'est-à-dire, son exposition, son nœud & son dénouement.

J'ai dit que les principaux personnages d'un *ballet* ne devoient pas faire oublier les subalternes; je

pense même qu'il est moins difficile de faire jouer des rôles transcendans à Hercule & Omphale, à Ariane & Bacchus, à Ajax & Ulysse, &c. qu'à vingt-quatre personnes qui seront de leur suite. S'ils ne disent rien sur la scène, ils y sont de trop & doivent en être bannis; s'ils y parlent, il faut que leur conversation soit toujours analogue à celle des premiers acteurs.

L'embarras n'est donc pas de donner un caractère dominant & distinctif à Ajax & Ulysse, puisqu'ils l'ont naturellement & qu'ils sont les héros de la scène. La difficulté consiste à y introduire les figurants avec décence; à leur donner des rôles plus ou moins forts; à les associer aux actions de nos deux héros; à placer adroitement des femmes dans ce *ballet*; à faire partager à quelqu'une d'elles la situation d'Ajax; à faire pencher enfin le plus grand nombre en faveur d'Ulysse. Le triomphe de celui-ci & la mort de son rival, présentent à l'artiste une foule de tableaux plus piquants, plus pittoresques les uns que les autres, & dont les contrastes & le coloris doivent produire les plus vives sensations. Il est aisé de concevoir, d'après mes idées, que le *ballet-pantomime* doit toujours être en action, & que les figurants ne doivent prendre la place de l'acteur qui quitte la scène, que pour la remplir à leur tour, non pas simplement par des figures symétriques & des pas compassés, mais par une expression vive & animée, qui tienne le spectateur toujours attentif au sujet que les acteurs précédents lui ont exposé.

Mais par un malheureux effet de l'habitude ou de l'ignorance, il est peu de *ballets* raisonnés; on danse pour danser; on s'imagine que le tout consiste dans l'action des jambes, dans les sauts élevés, & qu'on a rempli l'idée que les gens de goût se forment d'un *ballet*, lorsqu'on le charge d'exécutants qui n'exécutent rien; qui se mêlent, qui se heurtent, qui n'offrent que des tableaux froids & confus, dessinés sans goût, groupés sans grace, privés de toute harmonie & de cette expression, fille du sentiment, qui seule peut embellir l'art, en lui donnant la vie.

Il faut convenir néanmoins, que l'on rencontre quelquefois dans ces sortes de compositions, des beautés de détail & quelques étincelles de génie, mais il en est très peu qui forment un tout & un ensemble. Le tableau péchiera ou par la composition, ou par le coloris; ou s'il est dessiné correctement, il n'en sera peut-être pas moins sans goût, sans grace & sans imagination.

Ne concluez pas, de ce que j'ai dit plus haut sur les figurants & sur les figurantes, qu'ils doivent jouer des rôles aussi marqués que les premiers sujets; mais comme l'action d'un *ballet* est tiède, si elle n'est générale, je soutiens qu'il faut qu'ils y participent avec autant d'art que de ménagement; car il est important que les sujets chargés des principaux rôles, conservent de la force & de la supériorité sur les objets qui les environnent. L'art du compositeur est donc de rapprocher & de réunir toutes ses idées en un seul point, afin que les opérations

de l'esprit & du génie y aboutissent toutes. Avec ce talent, les caractères paroîtront dans un beau jour, & ne seront ni sacrifiés, ni effacés par les objets qui ne sont faits que pour leur prêter de la vigueur & des ombres.

Un maître de ballets doit s'attacher à donner à tous les acteurs dansants une action, une expression & un caractère différents; ils doivent tous arriver au même but par des routes diverses, & concourir unanimement & de concert à peindre, par la vérité de leurs gestes & de leur imitation, l'action, que le compositeur a pris soin de leur tracer. Si l'uniformité règne dans un ballet, si l'on ne découvre point cette diversité d'expression, de formes, d'attitude & de caractère que l'on rencontre dans la nature; si ces nuances délicates, mais vraies, qui peignent les mêmes passions avec des traits plus ou moins marqués & des couleurs plus ou moins vives, ne sont point ménagées avec art & distribuées avec goût & intelligence, alors le tableau est à peine une copie médiocre d'un excellent original; & comme il ne présente aucune vérité, il n'a ni la force ni le droit d'émouvoir, ni d'affecter.

Ce qui me choqua, il y a quelques années, dans le ballet de Diane & Endimion, que je vis exécuter à Paris, est moins l'exécution mécanique, que la mauvaise distribution du plan. Quelle idée, de saisir pour l'action, l'instant où Diane est occupée à donner à Endimion des marques de sa tendresse? Le compositeur est-il excusable d'associer des paysans à cette déesse, & de les rendre témoins de sa foiblesse & de sa passion, & peut-on pécher plus grossièrement contre la vraisemblance? Diane, suivant la fable, ne voyoit Endimion que lorsque la nuit faisoit son cours, & dans le temps où les mortels sont livrés au sommeil: cela ne doit-il pas exclure toute suite? L'amour seul pouvoit être de la partie; mais des paysans, des nymphes, Diane à la chasse: quelle licence! quel contre-sens! ou, pour mieux dire, quelle ignorance! On voit aisément que l'auteur n'avoit qu'une idée confuse & imparfaite de la fable; qu'il a mêlé celle d'Actéon, où Diane est dans le bain avec ses nymphes, à celle d'Endimion. Le nœud de ce ballet étoit singulier; les nymphes y jouoient le personnage de la chasteté; elles vouloient massacrer l'amour & le berger; mais Diane moins vertueuse qu'elles, & emportée par sa passion, s'opposoit à leur fureur & voloit au-devant de leurs coups. L'amour, pour les punir de cet excès de vertu, les rendoit sensibles. De la haine, elles passoient avec rapidité à la tendresse, & ce dieu les unissoit aux paysans. Vous voyez que ce plan est contre toutes les règles, & que la conduite en est aussi peu ingénieuse qu'elle est fautive. Je comprends que le compositeur a tout sacrifié à l'effet, & que la scène des flèches en l'air, prêtes à percer l'amour, l'avoit séduit; mais cette scène étoit déplacée. Nulle vraisemblance d'ailleurs dans le tableau; on avoit prêté aux nymphes le caractère & la fureur des bacchantes qui déchirèrent Orphée;

Diane avoit moins l'expression d'une amante que d'une furie; Endimion peu reconnoissant & peu sensible à la scène qui se passoit en sa faveur, paroissoit moins tendre qu'indifférent; l'amour n'étoit qu'un enfant craintif, que le bruit inimide & que la peur fait fuir: tels sont les caractères manqués qui affoiblissoient le tableau, le privoient de son effet & attestoient l'inéptie du compositeur.

Que les maîtres de ballets qui voudront se former une idée juste de leur art, jettent attentivement les yeux sur les batailles d'Alexandre, peintes par *Lebrun*; sur celles de Louis XIV, peintes par *Vander-Meulen*: ils verront, que ces deux héros, qui sont les sujets principaux de chaque tableau, ne fixent point seuls l'œil admirateur. Cette quantité prodigieuse de combattants, de vaincus & de vainqueurs, partage agréablement les regards, & concourt unanimement à la beauté & à la perfection de ces chefs-d'œuvre; chaque tête a son expression & son caractère particulier; chaque attitude a de la force & de l'énergie; les groupes, les terrassements, les renversements sont aussi pittoresques qu'ingénieux: tout parle, tout intéresse, parce que tout est vrai; parce que l'imitation de la nature est fidelle; en un mot, parce que tout concourt à l'effet général. Que l'on jette ensuite sur ces tableaux un voile qui dérobera à la vue les sièges, les batailles, les trophées, les triomphes; que l'on ne laisse voir enfin que les deux héros; l'intérêt s'affoiblira: il ne restera que les portraits des deux grands princes.

Les tableaux exigent une action de détail, un certain nombre de personnages, dont les caractères, les attitudes & les gestes doivent être aussi vrais & aussi naturels qu'expressifs. Si le spectateur éclairé ne démêle point au premier coup-d'œil l'idée du peintre; si le trait d'histoire, dont il a fait choix, ne se retrace pas à l'imagination du spectateur, avec promptitude, la distribution est défectueuse, l'instant mal choisi, & la composition obscure & de mauvais goût.

Cette différence du tableau au portrait devoit être également reçue dans la danse. Le ballet, comme je le sens & tel qu'il doit être, se nomme à juste titre ballet; ceux au contraire qui sont monotones & sans expression, qui ne présentent que des copieuses & imparfaites de la nature, ne doivent s'appeler que des divertissements fastidieux & inanimés.

Le ballet est l'image d'un tableau bien composé, s'il n'en est l'original. Vous me direz peut-être, qu'il ne faut qu'un seul trait au peintre, qu'un seul instant, pour caractériser le sujet de son tableau; mais que le ballet est une continuité d'action, un enchaînement de circonstances, qui doit en offrir une multitude. Nous voilà d'accord, & pour que ma comparaison soit juste, je mettrai le ballet en action, en parallèle avec la galerie du Luxembourg, peinte par *Rubens*: chaque tableau présente une scène; cette scène conduit naturellement à une autre; de scène en scène on arrive au dénouement, & l'œil lit sans peine & sans embarras, l'histoire d'un prince, dont

dont la mémoire est gravée par l'amour & la reconnaissance dans le cœur de tous les françois.

Je crois décidément qu'il n'est pas moins difficile à un peintre & à un maître de *ballets*, de faire un poème ou un drame en peinture & en danse, qu'il n'est à un poète d'en composer un ; car si le génie manque, on n'arrive à rien ; ce n'est point avec les jambes que l'on peut peindre ; tant que la tête des danseurs ne conduira pas leurs pieds, ils s'égareront toujours, & leur exécution sera machinale : & qu'est-ce que l'art de la danse, quand il se borne à tracer quelques pas avec une froide régularité ?

De l'effet du ballet.

La danse & les *ballets* sont la folie du jour ; ils sont suivis avec une espèce de fureur, & jamais art ne fut plus encouragé par les applaudissemens que le nôtre. La scène françoise, la plus riche de l'Europe en drames de l'un & de l'autre genre, & la plus fertile en grands talens, a été forcée en quelque façon, pour satisfaire au goût du public & se mettre à la mode, d'associer les danses à ses représentations.

Le goût vif & déterminé pour les *ballets* est général ; tous les souverains en décorent leurs spectacles, moins pour se modeler d'après nos usages, que pour satisfaire l'empressement qu'excite cet art. La plus petite troupe de province traîne après elle un essaim de danseurs & de danseuses ; que dis-je, les farceurs & les marchands d'orviétan comptent beaucoup plus sur la vertu de leurs *ballets*, que sur celle de leur baume ; c'est avec des entrechats qu'ils fascinent les yeux de la populace ; & le débit de leurs remèdes augmente ou diminue à proportion que leurs divertissemens sont plus ou moins nombreux.

L'indulgence avec laquelle le public applaudit à de simples ébauches, devoit, ce me semble, engager l'artiste à chercher la perfection. Les éloges doivent encourager, & non éblouir, au point de persuader qu'on a tout fait, & qu'on a atteint au but auquel on peut parvenir. La sécurité de la plupart des maîtres, le peu de soin qu'ils se donnent pour aller plus loin, me feroient soupçonner qu'ils imaginent qu'il n'est rien au-delà de ce qu'ils savent, & qu'ils touchent aux bornes de l'art.

Le public, de son côté, aime à se faire une douce illusion, & à se persuader que le goût & les talens de son siècle sont fort au-dessus de ceux des siècles précédents ; il applaudit avec fureur aux cabrioles de nos danseurs & aux minauderies de nos danseuses. Je ne parle point de cette partie du public qui en est l'ame & le ressort, de ces hommes sensés qui, dégagés des préjugés de l'habitude, gémissent de la dépravation du goût, qui écoutent avec tranquillité, qui regardent avec attention, qui présentent avant de juger, & qui n'applaudissent jamais que lorsque les objets les remuent, les affectent & les transportent ; ces battemens de mains prodigués au hasard ou sans ménagement, perdent

Equitation, Escrime & Danse.

souvent les jeunes gens qui se livrent au théâtre. Les applaudissemens sont les aliments des arts, je le sais ; mais ils cessent d'être salutaires, s'ils ne sont distribués à propos ; une nourriture trop forte, loin de former le tempéramment, le dérange & l'affoiblit ; les commençans au théâtre sont l'image des enfans que l'amour trop aveugle & trop tendre de leurs parens perd sans ressource. On aperçoit les défauts & les imperfections, à mesure que l'illusion s'efface & que l'enthousiasme de la nouveauté diminue.

La peinture & la danse ont cet avantage sur les autres arts, qu'ils sont de tous les pays, de toutes les nations ; que leur langage est universellement entendu, & qu'ils sont par-tout une égale sensation.

Si notre art, tout imparfait qu'il est, séduit & enchaîne le spectateur ; si la danse, dénuée des charmes de l'expression, cause quelquefois du trouble, de l'émotion, & jette notre ame dans un désordre agréable, quelle force & quel empire n'auroit-elle pas sur nos sens, si ses mouvemens étoient dirigés par l'esprit, & ses tableaux esquissés par le sentiment ! il n'est pas douteux que les *ballets* ne deviennent rivaux de la peinture, lorsque ceux qui les exécutent seront moins automates, & que ceux qui les composent seront mieux organisés.

Un beau tableau n'est qu'une copie de la nature ; un beau *ballet* est la nature même, embellie de tous les charmes de l'art. Si de simples images m'entraînent à l'illusion, si la magie de la peinture me transporte, si je suis attendri à la vue d'un tableau, si mon ame séduite est vivement affectée par le prestige, si les couleurs & les pinceaux dans les mains du peintre habile, séduisent mes sens au point de me montrer la nature, de la faire parler, de l'entendre & de lui répondre, quelle sera ma sensibilité, que deviendrai-je, & quelle sensation n'éprouverai-je pas à la vue d'une représentation encore plus vraie, d'une action rendue par mes semblables ? Quel empire n'auront pas sur mon imagination des tableaux vivans & variés ? Rien n'intéresse si fort l'humanité que l'humanité même. Oui, il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'ame, & qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. Un beau *ballet* est jusqu'à présent un être imaginaire ; c'est le phénix. Il ne se trouve point.

En vain espérera-t-on de lui donner une forme nouvelle, tant qu'on sera esclave des vieilles méthodes & des anciennes maximes de l'opéra. Nous ne voyons sur nos théâtres que des copies fort imparfaites des copies qui les ont précédées ; n'exerçons point simplement des pas ; étudions les passions. En habituant notre ame à les sentir, la difficulté de les exprimer s'évanouira ; alors la physiologie recevra toutes ses impressions de l'agitation du cœur ; elle se caractérisera de mille manières différentes ; elle donnera de l'énergie aux mouvemens extérieurs, & peindra, avec des traits de feu, le désordre des sens, & le tumulte qui régnera

X x

au-dedans de nous-mêmes.

Il ne faut à la danse qu'un beau modèle, un homme de génie, & les *ballets* changeront de caractère; qu'il paroisse ce restaurateur de la vraie danse, ce réformateur du faux goût & des habitudes vicieuses qui ont appauvri l'art; mais qu'il paroisse dans la capitale. S'il veut persuader, qu'il défie les yeux trop fascinés des jeunes danseurs, & qu'il leur dise, enfans de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats & aux pas trop compliqués; abandonnez la minauderie pour vous livrer au sentiment, aux graces naïves & à l'expression; appliquez-vous à la pantomime noble; n'oubliez jamais qu'elle est l'ame de votre art; mettez de l'esprit & du raisonnement dans vos pas de deux; que la volupté en caractérise la marche, & que le goût en distribue toutes les situations; quittez ces masques froids, copies imparfaites de la nature; ils dérobent vos traits; ils éclipsent, pour ainsi dire, votre ame, & vous privent de la partie la plus nécessaire à l'expression; défaites vous de ces perruques qui font perdre à la tête les justes proportions qu'elle doit avoir avec le corps; secouez l'usage de ces paniers roides & guindés qui privent l'exécution de ses charmes, qui défigurent l'élégance des attitudes, & qui effacent la beauté des contours que le buste doit avoir dans ses différentes positions.

Renoncez à cette routine servile qui retient l'art à son berceau; voyez tout ce qui est relatif à votre talent; soyez original; faites-vous un genre d'après les études que vous aurez faites; copiez, mais ne copiez que la nature; c'est un beau modèle, elle n'égara jamais ceux qui l'ont suivie.

Et vous, jeunes gens, qui voulez faire des *ballets*, & qui croyez que, pour y réussir, il ne s'agit que d'avoir figuré deux ans sous un homme de talent, commencez par en avoir. Sans feu, sans esprit, sans imagination, sans goût & sans connoissances, osez-vous vous flatter d'être peintres? Vous voulez composer d'après l'histoire, & vous ne la connoissez pas: appliquez-vous à l'étudier; que vos *ballets* soient des poèmes; apprenez l'art d'en faire un beau choix. N'entreprenez jamais de traiter de grands dessins sans en avoir fait un plan raisonné; jetez vos idées sur le papier, relisez-les cent fois; divisez votre drame par scènes; que chacune d'elles soit intéressante, & conduite successivement sans embarras, sans inutilités, à un dénouement heureux; évitez soigneusement les longueurs; elles refroidissent l'action & en ralentissent la marche; songez que les tableaux & les situations sont les plus beaux momens de la composition; faites danser vos figurans & vos figurantes, mais qu'ils parlent & qu'ils peignent en dansant; qu'ils soient pantomimes, & que les passions les métamorphosent à chaque instant. Si leurs gestes & leurs physionomies sont sans cesse d'accord avec leur ame, l'expression qui en résultera sera celle du sentiment, & vivifiera votre ouvrage. N'allez ja-

mais à la répétition la tête pleine de figures & vuide de bon sens; soyez pénétrés de votre sujet; l'imagination vivement frappée de l'objet que vous voudrez peindre, vous fournira les traits, les pas & les gestes convenables. Vos tableaux auront du feu, de l'énergie; ils seront pleins de vérité, lorsque vous serez affectés & remplis de vos modèles. Portez l'amour de votre art jusqu'à l'enthousiasme. On ne réussit dans les compositions théâtrales qu'autant que le cœur est agité, que l'ame est vivement émue, que l'imagination est embrasée.

Etes-vous tiède au contraire, votre sang circule-t-il paisiblement dans vos veines? votre cœur est-il de glace? votre ame est-elle insensible? renoncez au théâtre; abandonnez un art qui n'est pas fait pour vous. Livrez-vous à un métier où les mouvements de l'ame soient inutiles, où le génie n'a rien à faire, & où il ne faut que des bras & des mains.

Ces avis donnés & suivis, délivreroient la scène d'une quantité innombrable de mauvais danseurs, de mauvais maîtres de *ballets*, & enrichiroient les forges & les houriques des artisans d'un très-grand nombre d'ouvriers plus utiles aux besoins de la société, qu'ils ne l'étoient à ses amusements & à ses plaisirs.

Des connoissances nécessaires aux compositeurs de ballets.

Pour convaincre de la difficulté qu'il y a d'exceller dans cet art, je vais faire l'esquisse des connoissances que nous devrions avoir; connoissances qui, tout indispensables qu'elles sont, ne caractérisent cependant pas distinctement le maître de *ballets*; car on pourroit les posséder sans être capable de composer le moindre tableau, de créer le moindre groupe, & d'imaginer la moindre situation.

A en juger par la quantité prodigieuse des maîtres en ce genre qui se trouvent répandus dans l'Europe, on seroit tenté de croire que cet art est aussi facile qu'il est agréable; mais ce qui prouve clairement qu'il est mal-aisé d'y réussir & de le porter à la perfection, c'est que ce titre de maître de *ballets*, si légèrement usurpé, n'est que trop rarement mérité. Nul d'entre eux ne peut exceller, s'il n'est véritablement favorisé par la nature. De quoi peut-on être capable sans le secours du génie, de l'imagination & du goût? Comment surmonter les obstacles, applanir les difficultés, & franchir les bornes de la médiocrité, si l'on n'a reçu en partage le germe de son art, si l'on n'est enfin doué de tous les talents que l'étude ne donne point, qui ne peuvent s'acquérir par l'habitude, & qui, innés dans l'artiste, sont les forces qui lui prêtent des ailes, & qui l'élèvent d'un vol rapide au plus haut point de perfection & au plus haut degré de son art?

Si vous consultez Lucien, vous apprendrez de lui toutes les qualités qui distinguent & qui caractérisent le grand maître de *ballets*, & vous verrez que l'histoire, la fable, les poèmes de l'antiquité &

la science des temps exigent toute son application. Ce n'est en effet que d'après d'exactes connoissances dans toutes ces parties, que nous pouvons espérer de réussir dans nos compositions. Réunissons le génie du poëte & le génie du peintre, l'un pour concevoir, l'autre pour exécuter.

Une teinture de géométrie ne peut être encore que très-avantageuse; elle répandra de la netteté dans les figures, de l'ordre dans les combinaisons, de la précision dans les formes. En abrégeant les longueurs, elle prêtera de la justesse à l'exécution.

Le ballet est une espèce de machine plus ou moins compliquée, dont les différents effets ne frappent & ne surprennent qu'autant qu'ils sont prompts & multipliés. Ces liaisons & ces suites de figures, ces mouvements qui se succèdent avec rapidité, ces formes qui tournent dans des sens contraires, ce mélange d'enchaînement, cet ensemble & cette harmonie qui régénent dans les temps & dans les développemens, tout ne vous peint-il pas l'image d'une machine ingénieusement construite?

Les ballets, au contraire, qui traînent après eux le désordre & la confusion, dont la marche est inégale, dont les figures sont brouillées, ne ressemblent-ils pas à ces ouvrages de mécanique mal combinés, qui, chargés d'une quantité immense de roues & de ressorts, trompent l'attente de l'artiste & l'espérance du public, parce qu'ils pèchent également par les proportions & la justesse?

Nos productions tiennent souvent encore du merveilleux. Plusieurs d'entre elles exigent des machines: il est, par exemple, peu de sujets dans Ovide, que l'on puisse rendre sans y associer les changemens, les vols, les métamorphoses, &c.; il faut donc qu'un maître de ballets renonce aux sujets de ce genre, s'il n'est machiniste lui-même. On ne trouve malheureusement en province que des manœuvres ou des garçons de théâtre, que la protection comique élève par degrés à ce grade; leurs talens consistent & se renferment dans la science de lever les lustres qu'ils ont mouchés longtemps, ou dans celle de faire descendre par faccades une gloire mal équipée. Les théâtres d'Italie ne brillent point par les machines; ceux de l'Allemagne, construits sur les mêmes plans, sont également privés de cette partie magique du spectacle; en sorte qu'un maître de ballets se trouve fort embarrassé sur ces théâtres, s'il n'a quelque connoissance du mécanisme, s'il ne peut développer ses idées avec clarté & construire à cet effet de petits modèles, qui servent toujours plus à l'intelligence des ouvriers que tous les discours, quelque clairs & quelque précis qu'ils puissent être.

Les théâtres de Paris & de Londres sont ceux où l'on trouve dans ce genre les plus grandes ressources. Les Anglois sont ingénieux; leurs machines de théâtre sont plus simplifiées que les nôtres; aussi les effets en sont-ils aussi prompts que subtils. Chez eux, tous les ouvrages qui concernent la manœuvre sont d'un fini & d'une délicatesse ad-

mirable; cette propreté, ce soin & cette exactitude qu'ils emploient dans les plus petites parties, peuvent contribuer sans doute à la vitesse & à la précision. C'est principalement dans leurs pantomimes, genre trivial, sans goût, sans intérêt, d'une intrigue basse, que les chefs-d'œuvre du mécanisme se déploient. On peut dire que ce spectacle, qui entraîne après lui des dépenses immenses, n'est fait que pour des yeux que rien ne peut blesser, & qu'il réussiroit médiocrement sur nos théâtres, où l'on n'aime la plaisanterie qu'autant qu'elle est associée à la décence, qu'elle est fine & délicate, & qu'elle ne blesse ni les mœurs ni le goût.

Un compositeur qui veut s'élever au-dessus du commun, doit étudier les peintres, & les suivre dans leurs différentes manières de composer & de faire. Son art a le même objet à remplir que le leur, soit pour la ressemblance, le mélange des couleurs, le clair obscur, soit pour la manière de grouper & de draper les figures, de les poser dans des attitudes élégantes, de leur donner enfin du caractère, du feu, de l'expression; or, le maître de ballets pourra-t-il réussir, s'il ne réunit les parties & les qualités qui constituent le grand peintre?

Je pars de ce principe, pour oser croire que l'étude de l'anatomie jettera de la netteté dans les préceptes qu'il donnera aux sujets qu'il voudra former; il démêlera dès-lors aisément les vices de conformation, & les défauts d'habitude qui s'opposent si souvent aux progrès des élèves. Connoissant la cause du mal, il y remédiera facilement; dirigeant ses leçons & ses préceptes d'après un examen sage & exact, ils ne porteront jamais à faux. C'est au peu d'application que les maîtres apportent à développer la conformation de leurs écoliers (conformation qui varie tout autant que les physionomies), que l'on doit cette nuée de mauvais danseurs, qui seroit moindre sans doute, si on avoit eu le talent de les placer dans le genre qui leur étoit propre.

M. Bourgelat, écuyer du roi, chef de l'académie de Lyon, aussi cher aux étrangers qu'à sa nation, ne s'est pas borné à exercer des chevaux une grande partie de sa vie; il en a soigneusement recherché la nature; il en a reconnu jusqu'aux fibres les plus déliées. Ne croyez pas que les maladies de ces animaux aient été l'unique but de ses études anatomiques; il a forcé, pour ainsi dire, la nature à lui avouer ce qu'elle avoit constamment refusé de révéler jusqu'à lui; la connoissance intime de la succession harmonique des membres du cheval dans toutes ses allures & dans tous les airs, ainsi que la découverte de la source, du principe & des moyens de tous les mouvements dont l'animal est susceptible, l'ont conduit à une méthode unique, simple, facile, qui tend à ne jamais rien exiger du cheval que dans des temps justes, naturels & possibles; temps qui sont donc les seuls où l'exécution n'est point pénible à l'animal, & où il ne fauroit se soustraire à l'obéissance.

Le peintre n'étudie point aussi l'anatomie pour peindre des squelettes; il ne dessine point d'après l'écorché de Michel-Ange pour placer ses figures hideuses dans ses tableaux; cependant ces études lui sont absolument utiles pour rendre l'homme dans ses proportions, & pour le dessiner dans ses mouvements & dans ses attitudes.

Si le nu doit se faire sentir sous la draperie, il faut encore que les os se fassent sentir sous les chairs. Il est essentiel de discerner la place que chaque partie doit occuper; l'homme enfin doit se trouver sous la draperie, l'écorché sous la peau, & le squelette sous les chairs, pour que la figure soit dessinée dans la vérité de la nature & dans les proportions raisonnées de l'art.

Le dessin est trop utile aux *ballets*, pour que ceux qui les composent ne s'y attachent pas sérieusement. Il contribuera à l'agrément des formes; il répandra de la nouveauté & de l'élégance dans les figures, de la volupté dans les groupes, des grâces dans les positions du corps, de la précision & de la justesse dans les attitudes. Néglige-t-on le dessin, on commet des fautes grossières dans la composition. Les têtes ne se trouvent plus placées agréablement, & contrastent mal avec les effacements du corps; les bras ne sont plus posés dans des situations aisées; tout est lourd, tout annonce la peine, tout est privé d'ensemble & d'harmonie.

Le maître de *ballets* qui ignorera la musique, *phrasera* mal les airs; il n'en saisira pas l'esprit & le caractère; il n'ajustera pas les mouvements de la danse à ceux de la mesure avec cette précision & cette finesse d'oreille qui sont absolument nécessaires, à moins qu'il ne soit doué de cette sensibilité d'organe que la nature donne plus communément que l'art, & qui est fort au-dessus de celle que l'on peut acquérir par l'application & l'exercice.

Le bon choix des airs est une partie aussi essentielle à la danse, que le choix des mots & le tour des phrases l'est à l'éloquence. Ce sont les mouvements & les traits de la musique qui fixent & déterminent tous ceux du danseur. Le chant des airs est-il uniforme & sans goût, le *ballet* se modélera sur ce chant; il sera froid & languissant.

Par le rapport intime qui se trouve entre la musique & la danse, il n'est pas douteux qu'un maître de *ballets* retirera des avantages certains de la connoissance pratique de cet art; il pourra communiquer ses idées au musicien; & s'il joint le goût au savoir, il composera ses airs lui-même, ou il fournira au compositeur les principaux traits qui doivent caractériser son action; ces traits étant expressifs & variés, la danse ne pourra manquer de l'être à son tour. La musique bien faite doit peindre, doit parler; la danse, en imitant ses sons, fera l'écho qui répétera tout ce qu'elle articulera. Est-elle muette, au contraire, ne dit-elle rien au danseur, il ne peut lui répondre; & dès-lors tout sentiment, toute expression sont bannis de l'exécution.

Rien n'étant indifférent au génie, rien ne doit

l'être au maître de *ballets*. Il ne peut se distinguer dans son art, qu'autant qu'il s'appliquera à l'étude de ceux dont je viens de parler; exiger qu'il les possède tous dans un degré de supériorité qui n'est réservé qu'à ceux qui se livrent particulièrement à chacun d'eux, ce seroit demander l'impossible; mais s'il n'en a pas la pratique, il doit en avoir l'esprit.

Je ne veux que des connoissances générales, qu'une teinture de chacune des sciences qui, par le rapport qu'elles ont entre elles, peuvent concourir à l'embellissement & à la gloire de la nôtre.

Tous les arts se tiennent par la main & sont l'image d'une famille nombreuse qui cherche à s'illustrer. L'utilité dont ils sont à la société, excite leur émulation; la gloire est leur but; ils se prêtent mutuellement des secours pour y atteindre. Chacun d'eux prend des routes opposées, comme chacun d'eux a des principes différents; mais on y trouve cependant certains traits frappans, certain air de ressemblance, qui annonce leur union intime & le besoin qu'ils ont les uns des autres pour s'élever, pour s'embellir & pour se perpétuer.

De ce rapport des arts, de cette harmonie qui règne entre eux, il faut conclure que le maître de *ballets*, dont les connoissances seront le plus étendues, & qui aura le plus de génie & d'imagination, fera celui qui mettra le plus de feu, de vérité, d'esprit & d'intérêt dans ses compositions.

Des sujets du ballet.

Si les arts s'entre-aident, s'ils offrent des secours à la danse, la nature semble s'empresse à lui en présenter à chaque instant de nouveaux; la cour & le village, les éléments, les saisons, tout concourt à lui fournir les moyens de se varier & de plaire.

Un maître de *ballets* doit donc tout voir, tout examiner, puisque tout ce qui existe dans l'univers peut lui servir de modèle.

Que de tableaux diversifiés ne trouvera-t-il pas chez les artisans! chacun d'eux a des attitudes différentes, relativement aux positions & aux mouvements que leurs travaux exigent. Cette allure, ce maintien, cette façon de se mouvoir, toujours analogue à leur métier, & toujours comique, doit être saisie par le compositeur; elle est d'autant plus facile à imiter, qu'elle est ineffaçable chez les gens de métier, eussent-ils même fait fortune & abandonné leurs professions, effets ordinaires de l'habitude, lorsqu'elle est contractée par le temps, & fortifiée par les peines & les travaux.

Que de tableaux bizarres & singuliers ne trouvera-t-il pas encore dans la multitude de ces oisifs agréables, de ces petits maîtres subalternes, qui sont les singes & les caricatures des ridicules de ceux à qui l'âge, le nom ou la fortune semblent donner des privilèges de frivolité, d'inconscience & de fautilité!

Les embarras des rues, les promenades publi-

ques, les guinguettes, les amusements & les travaux de la campagne, une noce villageoise, la chasse, la pêche, les moissons, les vendanges, la manière rustique d'arroser un fleur, de la présenter à sa bergère, de dénicher des oiseaux, de jouer du chalumeau, tout lui offre des tableaux pittoresques & variés, d'un genre & d'un coloris différens.

Un camp, des évolutions militaires, les exercices, les attaques & les défenses des places, un port de mer, une rade, un embarquement & un débarquement; voilà des images qui doivent attirer nos regards, & porter notre art à sa perfection, si l'exécution en est naturelle.

Les chefs-d'œuvre de Racine, de Corneille, de Voltaire, de Crébillon, ne peuvent-ils pas encore servir de modèle à la danse dans le genre noble? Ceux de Molière, de Regnard & de plusieurs auteurs célèbres, ne nous présentent-ils pas des tableaux d'un genre moins élevé? Je vois le peuple dansant se récrier à cette proportion; je l'entends qui me traite d'insensé: maître des tragédies & des comédies en danse, quelle folie; y a-t-il de la possibilité? oui sans doute; resserrez l'action de l'avare, retranchez de cette pièce tout dialogue tranquille, rapprochez les incidents, réunissez tous les tableaux épars de ces drames, & vous réussirez.

Vous rendrez intelligiblement la scène de la bague, celle où l'avare fouille la tièche, celle où Frofine l'entretient de sa maîtresse; vous peindrez le désespoir & la fureur d'Harpagon, avec des couleurs aussi vives que celles que Molière a employées, si toutefois vous avez une âme. Tout ce qui peut servir à la peinture doit servir à la danse; que l'on me prouve que les pièces des auteurs que je viens de nommer sont dépourvues de caractère, dénuées d'intérêt, privées de situations fortes, & que Boucher & Vanloo ne pourront jamais imaginer, d'après ces chefs-d'œuvre, que des tableaux froids & désagréables; alors je conviendrai que ce que j'ai avancé n'est qu'un paradoxe; mais s'il peut résulter de ces pièces une multitude d'excellens tableaux, j'ai gain de cause; ce n'est plus ma faute si les peintres pantomimes nous manquent, & si le génie ne fraie point avec nos danseurs.

Barthelemy, Pilade, Hylas, ne succédèrent-ils pas aux comédiens, lorsque ceux-ci furent bannis de Rome? Ne commencèrent-ils pas à représenter en pantomime les scènes des meilleures pièces de ce temps? Encouragés par leurs succès, ils tentèrent de jouer des actes séparés, & la réussite de cette entreprise les détermina enfin à donner des pièces entières, qui furent reçues avec des applaudissemens universels.

Mais ces pièces, dira-t-on, étoient généralement connues; elles servoient, pour ainsi dire, de programme aux spectateurs, qui, les ayant gravées dans la mémoire, suivoient l'acteur sans peine, &

le devoient même avant qu'il s'exprimât. N'aurons-nous pas les mêmes avantages, lorsque nous mettrons en danse les drames les plus estimés de notre théâtre? Serions-nous moins bien organisés que les danseurs de Rome? & ce qui s'est fait du temps d'Auguste, ne peut-il se faire aujourd'hui? Ce seroit avilir les hommes que de le penser, & dépriser le goût & l'esprit de notre siècle, que de le croire.

Revenons à mon sujet. Il faut qu'un maître de ballets connoisse les beautés & les imperfections de la nature. Cette étude le déterminera toujours à en faire un beau choix; ces peintures d'ailleurs, pouvant être tour-à-tour historiques, poétiques, critiques, allégoriques & morales, il ne peut se dispenser de prendre des modèles dans tous les rangs, dans tous les états, dans toutes les conditions. A-t-il de la célébrité, il pourra, par la magie & les charmes de son art, ainsi que le peintre & le poète, faire détester & punir les vices, récompenser & chérir les vertus.

Si le maître de ballets doit étudier la nature & en faire un beau choix; si le choix des sujets qu'il veut traiter en danse, contribue en partie à la réussite de son ouvrage, ce n'est qu'autant qu'il aura l'art & le génie de les embellir, de les disposer & de les distribuer d'une manière noble & pittoresque.

Veut-il peindre, par exemple, la jalousie & tous les mouvements de fureur & de désespoir qui la suivent, qu'il prenne pour modèle un homme dont la férocité & la brutalité naturelle soit corrigée par l'éducation; un porte-faix seroit dans son genre un modèle aussi vrai, mais il ne seroit pas si beau; le bâton dans ses mains suppléeroit au défaut d'expression; & cette imitation, quoique prise dans la nature, révolteroit l'humanité, & ne traceroit que le tableau choquant de ses imperfections. D'ailleurs, l'action d'un crocheteur jaloux sera moins pittoresque que celle d'un homme dont les sentimens seront élevés. Le premier se vengera dans l'instant, en faisant sentir le poids de son bras; le second, au contraire, luttera contre les idées d'une vengeance aussi basse que déshonorante; ce combat intérieur de la fureur & de l'élevation de l'âme, prêtera de la force & de l'énergie à sa démarche, à ses gestes, à ses attitudes, à sa physiognomie, à ses regards: tout caractérisera sa passion; tout décèlera la situation de son cœur; les efforts qu'il fera sur lui-même pour modérer les mouvements dont il sera tourmenté, ne serviront qu'à les faire éclater avec plus de véhémence & de vivacité; plus sa passion sera contrainte, plus la chaleur sera concentrée, & plus l'effet sera attachant.

L'homme grossier & rustique ne peut fournir au peintre qu'un seul instant; celui qui suit sa vengeance, est toujours celui d'une joie basse & triviale. L'homme bien né lui en présente au contraire une multitude; il exprime sa passion & son trouble de cent manières différentes, & l'exprime tou-

jours avec autant de feu que de noblesse ; que d'oppositions & de contrastes dans ses gestes ! que de gradations & de dégradations dans ses emportemens ! que de nuances & de transitions différentes sur sa physionomie ! que de vivacité dans ses regards ! quelle expression, quelle énergie dans son silence ! l'instant où il est détrompé offre encore des tableaux plus variés, plus séduisants, & d'un coloris plus tendre & plus agréable. Ce sont tous ces traits que le maître de *ballets* doit saisir.

Les compositeurs célèbres, ainsi que les poètes & les peintres illustres se dégradent toujours, lorsqu'ils emploient leur temps & leur génie à des productions d'un genre bas & trivial. Les grands hommes ne doivent créer que de grandes choses, & abandonner toutes celles qui sont puériles à ces êtres subalternes, à ces demi-talents, dont l'existence ne marque que par le ridicule,

La nature ne nous offre pas toujours des modèles parfaits ; il faut donc avoir l'art de les corriger, de les placer dans des dispositions agréables, dans des jours avantageux, dans des situations heureuses, qui, dérochant aux yeux ce qu'ils ont de défectueux, leur prêtent encore les grâces & les charmes qu'ils devraient avoir, pour être vraiment beaux.

Le difficile, comme je l'ai déjà dit, est d'embellir la nature, sans la défigurer ; de savoir conserver tous ses traits, & d'avoir le talent de les adoucir ou de leur donner de la force. L'instant est l'âme des tableaux ; il est mal-aisé de le saisir, encore plus mal-aisé de le rendre avec vérité. La nature ! la nature ! & nos compositions seront belles : renonçons à l'art, s'il n'emprunte ses traits, s'il ne se pare de sa simplicité ; il n'est séduisant qu'autant qu'il se déguise, & il ne triomphe véritablement, que lorsqu'il est méconnu & qu'on le prend pour elle.

Je crois qu'un maître de *ballets*, qui ne fait point parfaitement la danse, ne peut composer que médiocrement. J'entends par danse, le sérieux ; il est la base fondamentale du *ballet*. En ignore-t-on les principes ? on a peu de ressources ; il faut dès-lors renoncer au grand, abandonner l'histoire, la fable, les genres nationaux, & se livrer uniquement à ces *ballets* de paysans, dont on est rebattu & ennuyé depuis *Fossan*, cet excellent danseur comique, qui rapporta en France la fureur de sauter. Je compare la belle danse à une mère-langue ; les genres mixtes & corrompus qui en dérivent, à ces jargons que l'on entend à peine, & qui varient à proportion que l'on s'éloigne de la capitale, où règne le langage épuré.

Le mélange des couleurs, leur dégradation & les effets qu'elles produisent à la lumière, doivent fixer encore l'attention du maître de *ballets* ; ce n'est que d'après l'expérience, que j'ai senti le relief que ces effets donnent aux figures, la netteté qu'ils répandent dans les formes, & l'élégance qu'ils prêtent aux groupes. J'ai suivi, dans les *jalousies*, ou les fêtes du ferrail, la dégradation des lumières que les peintres observent dans leurs tableaux : les couleurs fortes & enrières tenoient la première place & for-

moient les parties avancées de celui-ci ; les couleurs moins vives & moins éclatantes étoient employées ensuite. J'avois réservé les couleurs tendres & vaporeuses pour les fonds ; la même dégradation étoit observée encore dans les tailles. L'exécution se ressentit de cette heureuse distribution ; tout étoit d'accord, tout étoit tranquille ; rien ne se heurtoit, rien ne se détruisoit ; cette harmonie séduisoit l'œil, qui embrassoit toutes les parties sans se fatiguer ; mon *ballet* eut d'autant plus de succès, que, dans celui que j'ai intitulé le *ballet* chinois, & que je remis à Lyon, le mauvais arrangement des couleurs & leur mélange choquant blesoit les yeux ; toutes les figures papillottoient & paroisoient confuses, quoique dessinées correctement ; rien enfin ne faisoit l'effet qu'il auroit dû faire. Les habits tuèrent, pour ainsi dire, l'ouvrage, parce qu'ils étoient dans les mêmes teintes que la décoration : tout étoit riche, tout étoit brillant en couleurs ; tout éclatoit avec la même prétention ; aucune partie n'étoit sacrifiée, & cette égalité dans les objets privoit le tableau de son effet, parce que rien n'étoit en opposition. L'œil du spectateur saigné, ne distinguoit aucune forme. Cette multitude de danseurs, qui trainoient après eux le brillant de l'oripeau & l'assemblage bizarre des couleurs, éblouissoient les yeux, sans les satisfaire. La distribution des habits étoit telle, que l'homme cessoit de paroître dès l'instant qu'il cessoit de se mouvoir ; cependant ce *ballet* fut rendu avec toute la précision possible. La beauté du théâtre lui donnoit une élégance & une netteté, qu'il ne pouvoit avoir à Paris, sur celui de M. *Monnet* ; mais, soit que les habits & la décoration n'aient pas été d'accord, soit enfin que le genre que j'ai adopté l'emporte sur celui que j'ai quitté, je suis obligé de convenir, que de tous mes *ballets*, c'est celui qui a fait ici le moins de sensation.

La dégradation dans les tailles & dans les couleurs des vêtements, est inconnue au théâtre ; ce n'est pas la seule partie qu'on y néglige : mais cette négligence ne me paroît pas excusable dans de certaines circonstances, sur-tout à l'opéra, théâtre de la fiction ; théâtre où la peinture peut déployer tous ses trésors ; théâtre qui, souvent dénué d'action forte & privé d'intérêt vif, doit être riche en tableaux de tous les genres, ou du moins devoit l'être.

Une décoration, de quelque espèce qu'elle soit, est un grand tableau préparé pour recevoir des figures. Les actrices & les acteurs, les danseurs & les danseuses sont les personnages qui doivent l'orne & l'embellir ; mais pour que ce tableau plaise & ne choque point la vue, il faut que de justes proportions brillent également dans les différentes parties qui le composent.

Si, dans une décoration représentant un temple ou un palais or & azur, les habillemens des acteurs sont bleu & or, ils détruiraient l'effet de la décoration, & la décoration, à son tour, privera les habits de l'éclat qu'ils auroient eu sur un fond plus

tranquille. Une telle distribution dans les couleurs éclipsera le tableau; le tout ne formera qu'un camaïeu, & ce coup-d'œil prètera son uniformité & sa froideur à l'action.

Les couleurs des draperies & des habillements doivent trancher sur la décoration; je la compare à un beau fond: s'il n'est tranquille, s'il n'est harmonieux, si les couleurs en sont trop vives & trop brillantes, il détruira le charme du tableau; il privera les figures du relief qu'elles doivent avoir; rien ne se détachera, parce que rien ne sera ménagé avec art, & le papillotage qui résultera de la mauvaise entente des couleurs, ne présentera qu'un panneau de découpures, enluminé sans goût & sans intelligence.

Dans les décorations d'un beau simple & peu varié de couleurs, les habits riches & éclatants peuvent être admis, ainsi que tous ceux qui seront coupés par des couleurs vives & entières.

Dans les décorations de goût & d'idée, comme palais chinois, place publique de Constantinople, ornés pour une fête, genre bisarre, qui ne soumet la composition à aucune règle sévère, qui laisse un champ libre au génie, & dont le mérite augmente à proportion de la singularité que la peinture y répand; dans ces sortes de décorations, dis-je, brillantes en couleurs, chargées d'étoffes rehaussées d'or & d'argent, il faut des habits drappés dans le costume, mais il les faut simples & dans des nuances entièrement opposées à celles qui éclatent le plus dans la décoration. Si l'on n'observe exactement cette règle, tout se détruira faute d'ombres & d'oppositions; tout doit être d'accord, tout doit être harmonieux au théâtre: lorsque la décoration sera faite pour les habits, & les habits pour la décoration, le charme de la représentation sera complet.

Les artistes sur-tout & les gens de goût sentiront la justesse & l'importance de cette observation.

La dégradation des tailles ne doit pas être observée moins scrupuleusement, dans les instants où la danse fait partie de la décoration. L'olympie ou le parnasse font du nombre de ces morceaux où le ballet forme & compose les trois quarts du tableau; morceaux qui ne peuvent séduire & plaire, si le peintre & le maître de ballets ne sont d'accord sur les proportions, la distribution & les attitudes des personnages.

Dans un spectacle aussi riche en ressources que celui de notre opéra, n'est-il pas choquant & ridicule, de ne point trouver de dégradation dans les tailles, lorsqu'on s'y attache & qu'on s'en occupe dans les morceaux de peinture, qui ne sont qu'accessoirs au tableau? Jupiter, par exemple, au haut de l'olympie, ou Apollon au sommet du Parnasse, ne devroient-ils pas paroître plus petits, à raison de l'éloignement, que les divinités & les Muses, qui, étant au-dessous d'eux, sont plus rapprochées du spectateur? Si, pour faire illusion, le peintre se soumet aux règles de la perspective, d'où vient que le maître de ballets, qui est peintre lui-même, ou

qui devoit l'être, en secoué le joug? Comment les tableaux plairont-ils, s'ils ne sont vraisemblables, s'ils sont sans proportion, & s'ils pèchent contre les règles que l'art a puisées dans la nature, par la comparaison des objets? C'est dans les tableaux fixes & tranquilles de la danse, que la dégradation doit avoir lieu; elle est moins importante dans ceux qui varient & qui se forment en dansant. J'entends par tableaux fixes, sous ce qui fait groupe dans l'éloignement, tout ce qui est dépendant de la décoration, & qui d'accord avec elle, forme une grande machine bien entendue.

Mais comment, me direz-vous, observer cette dégradation? Si c'est *Vestris* qui danse Apollon, faudra-t-il priver le ballet de cette ressource, & sacrifier tout le charme qu'il y répandra, au charme d'un seul instant? Non certes; mais on prendra pour le tableau tranquille, un Apollon proportionné aux différentes parties de la machine; un jeune homme de quinze ans, que l'on habillera de même que le véritable Apollon; il descendra du Parnasse, & à l'aide des ailes de la décoration, on l'*escamotera*, pour ainsi dire, en substituant à sa taille élégante le talent supérieur.

C'est par des épreuves répétées, que je me suis convaincu des effets admirables que produisent les dégradations. Le premier essai que j'en fis & qui me réussit, fut dans un ballet de chasseurs; & cette idée peut-être neuve dans les ballets, fut enfantée par l'impression que me fit une faute grossière de M. Servandoni; faute d'inattention, & qui ne peut détruire le mérite de cet artiste: c'étoit, je crois, dans la représentation de la forêt enchantée, spectacle plein de beautés & tiré du Tasse. Un pont fort éloigné étoit placé à la droite du théâtre; un grand nombre de cavaliers défilèrent; chacun d'eux avoit l'air & la taille gigantesque, & paroïsoit beaucoup plus grand que la totalité du pont; les chevaux postiches étoient plus petits que les hommes, & ces défauts de proportion choquèrent les yeux même les moins exercés. Ce pont pouvoit avoir de justes proportions avec la décoration, mais il n'en avoit pas avec les objets vivants qui devoient le passer: il falloit donc ou les supprimer, ou leur en substituer de plus petits; des enfants, par exemple. montés sur des chevaux modelés, proportionnés à leurs tailles & au pont, qui, dans cette circonstance, étoit la partie qui devoit régler & déterminer le décorateur, auroient produit l'effet le plus séduisant & le plus vrai.

J'essayai donc, dans une chasse, d'exécuter ce que j'avois désiré dans le spectacle de *Servandoni*; la décoration repréentoit une forêt, dont les routes étoient parallèles au spectateur. Un pont terminoit le tableau; en laissant voir derrière lui un paysage fort éloigné. J'avois divisé cette entrée en six classes routes dégradées; chaque classe étoit composée de trois chasseurs & de trois chasseresses, ce qui formoit en tout le nombre de trente six figurants ou figurantes: les tailles de la première classe traversoient la route la plus proche du spectateur;

celles de la seconde les remplaçoient, en parcourant la route suivante; & celles de la troisième leur succédoient, en passant à leur tour sur la troisième route, ainsi du reste, jusqu'à ce qu'enfin la dernière classe, composée de petits enfans, termina cette course en passant sur le pont. La dégradation étoit si correctement observée, que l'œil s'y trompoit; ce qui n'étoit qu'un effet de l'art & des proportions, avoit l'air le plus vrai & le plus naturel: la fiction étoit telle, que le public n'attribuoit cette dégradation qu'à l'éloignement des objets, & qu'il s'imaginait que c'étoit toujours les mêmes chasseurs & les mêmes chasseresses qui parcouroient les différens chemins de la forêt. La musique avoit la même dégradation dans les sons, & devenoit plus douce à mesure que la chasse s'enfonçoit dans la forêt, qui étoit vaste & peinte de bon goût.

Je ne saurois dire le plaisir que me procura cette idée mise en exécution, dont l'exécution surpassa même mon attente, & qui fut généralement sentie.

Voilà l'illusion que produit le théâtre, lorsque toutes les parties en sont d'accord. & que les artistes prennent la nature pour leur guide & leur modèle.

Je crois que j'aurai à-peu-près rempli l'objet que je me suis proposé, en faisant faire encore une observation sur l'entente des couleurs. Les *jalousies* ou *les fêtes du ferrail* ont offert l'esquisse de la distribution qui doit régner dans les quadrilles des *ballets*; mais comme il est plus ordinaire d'habiller les danseurs & danseuses uniformément, j'ai fait une épreuve qui m'a réussi, & qui ôte à l'uniformité des habits le ton dur & monotone qu'ils ont ordinairement; c'est la dégradation exacte de la même couleur, divisée dans toutes les nuances, depuis le bleu foncé, jusqu'au bleu le plus tendre; depuis le rose vif, jusqu'au rose pâle; depuis le violet, jusqu'au lilas clair: cette distribution donne du jeu & de la netteté aux figures; tout se détache & suit dans de justes proportions; tout enfin a du relief & se découpe agréablement de dessus les fonds.

Si dans une décoration représentant un antre de l'enfer, le maître de *ballets* veut que la levée du rideau laisse voir & ce lieu terrible & les tourmens des *Danaïdes*, d'*Ixion*, de *Tantale*, de *Sisyphé*, & les différens emplois des divinités infernales; s'il veut enfin offrir au premier coup d'œil un tableau mouvant & effrayant des supplices des enfers, comment réussira-t-il dans cette composition momentanée, s'il n'a l'art de distribuer les objets, & de les ranger dans la place que chacun d'eux doit occuper; s'il n'a le talent de saisir l'idée première du peintre; & de subordonner toutes les siennes au fond que celui-ci lui a préparé? Ce sont des rochers obscurs & lumineux, des parties brillantes, des parties éteintes de feu; c'est une horreur bien entendue qui doit régner dans le tableau; tout doit être affreux; tout enfin doit indiquer le lieu de la scène, & annoncer les tourmens & la douleur de ceux qui la remplissent. Les habitans des enfers, tels qu'on les représente au théâtre, sont vêtus de toutes les

couleurs qui composent les flammes; tantôt le fond de leur habit est noir, tantôt il est ponceau ou couleur de feu; ils empruntent enfin toutes les teintes qui sont employées dans la décoration. L'attention que doit avoir le maître de *ballets*, c'est de placer sur les parties obscures de la décoration les habits les plus clairs & les plus brillants, & de distribuer sur toutes les masses de clair les habits les plus sombres & les moins éclatans. De ce bon arrangement naîtra l'harmonie; la décoration servira, si j'ose m'exprimer ainsi, de repoussoir au *ballet*: celui-ci à son tour augmentera le charme de la peinture & lui prêtera toutes les forces capables de séduire, d'émouvoir & de faire illusion au spectateur.

Des danses nommées ballets.

Que dire de tous ces titres dont on décore ces mauvais divertissemens destinés en quelque façon à l'ennui, & que suivent toujours le froid & le dégoût? On les nomme tous *ballets* pantomimes, quoique dans le fond ils ne disent rien. La plupart des danseurs ou des compositeurs auroient besoin d'adopter l'usage que les peintres suivoient dans les siècles d'ignorance; ils substituoient à la place du masque des rouleaux de papier qui sortoient de la bouche des personnages; & sur ces rouleaux, l'action, l'expression & la situation que chacun d'eux devoit rendre, étoient écrites. Cette précaution utile, qui mettoit le spectateur au fait de l'idée & de l'exécution imparfaite du peintre, pourroit seule l'instruire aujourd'hui de la signification des mouvemens mécaniques & indéterminés de nos pantomimes. Le dialogue des pas de deux, les réflexions des entrées seules, & les conversations des figurans & des figurantes de nos jours, seroient au moins expliquées. Un houquet, un râteau, une cage, une vièle ou une guitare; voilà à-peu-près ce qui fournit l'intrigue de nos superbes *ballets*; voilà les sujets grands & vastes qui naissent des efforts de l'imagination de nos compositeurs; avouons qu'il faut avoir un talent bien éminent & bien supérieur, pour les traiter avec quelque distinction. Un petit pas tricoté mal-adroïtement sur le coup-de-pied, sert d'exposition, de nœud & de dénouement à ces chefs-d'œuvre; cela veut dire, *voulez-vous danser avec moi*, & l'on danse; ce sont là les drames ingénieux dont on nous repait; c'est ce qu'on nomme des *ballets* d'invention, de la danse pantomime.

Fossan, le plus agréable & le plus spirituel de tous les danseurs comiques, a fait tourner la tête aux élèves de *Terpsychore*; tous ont voulu le copier, mais sans l'avoir vu. On a sacrifié le beau genre au trivial; on a secoué le joug des principes; on a dédaigné & rejeté toutes les règles; on s'est livré à des sauts, à des tours de force; on a cessé de danser, & l'on s'est cru pantomime, comme si l'on pouvoit être déclaré tel, lorsqu'on manque totalement par l'expression, lorsqu'on ne peint rien, lorsque la danse est totalement défigurée par des charges

charges grossières, lorsqu'elle se borne à des contorsions hideuses, lorsque le masque grimace à contre-sens, enfin lorsque l'action qui devoit être accompagnée & soutenue par la grace, est une suite d'efforts répétés, d'autant plus désagréables pour le spectateur, qu'il souffre lui-même du travail pénible & forcé de l'exécutant. Tel est cependant le genre dont le théâtre est en possession; & il faut convenir que nous sommes riches en sujets de cette espèce. Cette fureur d'imiter ce qui n'est pas imitable, fait & fera la perte d'un nombre infini de danseurs & de maîtres de ballets. La parfaite imitation demande que l'on ait en soi le même goût, les mêmes dispositions, la même conformation, la même intelligence & les mêmes organes que l'original qu'on se propose d'imiter; or, comme il est rare de trouver deux êtres également ressemblans en tout, il est rare aussi de trouver deux hommes dont les talens, le genre & la manière soient exactement semblables. Le mélange que les danseurs ont fait de la cabriole avec la belle danse, a altéré son caractère & dégradé sa noblesse; c'est un alliage qui diminue sa valeur & qui s'oppose, ainsi que je le prouverai dans la suite, à l'expression vive & à l'action animée qu'elle pourroit avoir; si elle se dégageoit de toutes les inutilités qu'elle met au nombre de ses perfections. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on donne le titre de ballet à des danses figurées que l'on ne devoit appeler que du nom de divertissement; on prodigua jadis ce titre à toutes les fêtes éclatantes qui se donnoient dans les différentes cours de l'Europe. L'examen que j'ai fait de toutes ces fêtes, me persuade que l'on a eu tort de le leur accorder. Je n'y ai jamais vu la danse en action; les grands récits étoient mis en usage au défaut de l'expression des danseurs, pour avertir le spectateur de ce qu'on alloit représenter; preuve claire & convaincante de leur ignorance, ainsi que du silence & de l'inefficacité de leurs mouvemens. Dès le troisième siècle, on commençoit à s'apercevoir de la monotonie de cet art & de la négligence des artistes. Saint Augustin lui-même, en parlant des ballets, dit qu'on étoit obligé de placer sur le bord de la scène un homme qui expliquoit à haute voix l'action qu'on alloit peindre. Sous le règne de Louis XIV, les récits, les dialogues & les monologues ne servoient-ils pas également d'interprètes à la danse? Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles & inarticulés avoient besoin d'être soutenus par la musique & d'être expliqués par la poésie; ce qui équivaloit sans doute à l'espèce de héraut d'armes du théâtre, au crieur public dont je viens de vous parler. Il est en vérité bien étonnant que l'époque glorieuse du triomphe des beaux arts, de l'émulation & des progrès des artistes, n'ait pas été celle d'une révolution dans la danse & dans les ballets; & que nos maîtres, non moins encouragés & non moins excités alors par les succès qu'ils pouvoient se promettre dans un siècle

Equitation, Escrime & Danse.

où tout sembloit élever & seconder le génie, soient demeurés dans la langueur & dans une honteuse médiocrité. Vous savez que le langage de la peinture, de la poésie & de la sculpture étoit déjà celui de l'éloquence & de l'énergie. La musique, quoique encore au berceau, commençoit à s'exprimer avec noblesse; cependant la danse étoit sans vie, sans caractère & sans action. Si le ballet est le frère des autres arts, ce n'est qu'autant qu'il réunira les perfections; mais on ne sauroit lui déferer ce titre glorieux dans l'état pitoyable où il se trouve; & on est obligé de convenir que ce frère, fait pour faire honneur à la famille, est un sujet déplorable, sans goût, sans esprit, sans imagination, qui mérite à tous égards d'être méconnu.

Nous connoissons parfaitement le nom des hommes illustres qui se sont distingués alors; nous n'ignorons pas même ceux des auteurs qui brilloient par leur souplesse & leur agilité; & nous n'avons qu'une idée très-imparfaite du nom de ceux qui composoient les ballets; quelle sera donc celle que nous nous formerons de leurs talens? Je considère toutes les productions de ce genre dans les différentes cours de l'Europe, comme des ombres incomplètes de ce qu'elles sont aujourd'hui & de ce qu'elles pourront être un jour. J'imagine que c'est à tort que l'on a donné ce nom à des spectacles somptueux, à des fêtes éclatantes qui réunissoient tout à-la-fois la magnificence des décorations, le merveilleux des machines, la richesse des vêtemens, la pompe du costume, les charmes de la poésie, de la musique & de la déclamation, le séduisant des voix, le brillant de l'artifice & de l'illumination, l'agrément de la danse & des divertissemens, l'amusement des sauts périlleux & des tours de force; toutes ces parties détachées forment autant de spectacles différens; ces mêmes parties réunies en composent un digne des plus grands rois. Ces fêtes étoient d'autant plus agréables, qu'elles étoient diversifiées, que chaque spectateur pouvoit y favoriser ce qui étoit relatif à son goût & à son génie; mais je ne vois pas dans tout cela ce que je dois trouver dans le ballet. Déjà des préjugés de mon état & de tout enthousiasme, je considère ce spectacle compliqué comme celui de la variété & de la magnificence, ou comme la réunion intime des arts aimables; ils y tiennent tous un rang égal; ils ont dans les programmes les mêmes prétentions; je ne conçois pas néanmoins comment la danse peut donner un titre à ces divertissemens, puisqu'elle n'y est point en action, qu'elle n'y dit rien, & qu'elle n'a nulle transcendance sur les autres arts, qui concourent unanimement & de concert aux charmes, à l'élégance & au merveilleux de ces représentations.

Le ballet est, suivant *Plutarque*, une conversation muette, une peinture parlante & animée, qui exprime par les mouvemens, les figures & les gestes. Ses figures sont sans nombre, dit cet auteur, parce qu'il y a une infinité de choses que le bal-

Y y

let peut exprimer. *Phrynicus*, l'un des plus anciens auteurs tragiques, dit que le *ballet* lui fournissoit autant de traits & de figures différentes, que la mer de flots aux grandes marées d'hiver.

Conséquemment un *ballet* bien fait peut se passer du secours des paroles; j'ai même remarqué qu'elles refroidissoient l'action, qu'elles affoiblissoient l'intérêt. Lorsque les danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différencées avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des *Prothées*, & que leur physionomie & leurs regards traceront tous les mouvemens de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit, & que parcourant avec autant de grace que de vérité un espace des plus considérables, ils décriront par des positions justes les mouvemens successifs des passions; lorsqu'enfin ils affocieront l'esprit & le génie à leur art, ils se distingueront; les récits dès lors deviendront inutiles; tout parlera, chaque mouvement sera expressif, chaque attitude peindra une situation, chaque geste dévoilera une intention, chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant, parce que tout sera vrai, & que l'imitation sera prise dans la nature.

Si je refuse le titre de *ballet* à toutes ces fêtes, si la plupart des danses de l'opéra, quelque agréables qu'elles me paroissent, ne se présentent pas à mes yeux avec les traits distingués du *ballet*, c'est moins la faute du célèbre maître qui les compose que celle des poètes.

Le *ballet*, dans quelque genre qu'il soit, doit avoir, suivant *Aristote*, ainsi que la poésie, deux parties différentes, qu'il nomme *partie de qualité & partie de quantité*. Il n'y a rien de sensible qui n'ait sa matière, sa forme & sa figure; conséquemment le *ballet* cesse d'exister, s'il ne renferme ces parties essentielles qui caractérisent & qui désignent tous les êtres, tant animés qu'inanimés. Sa matière est le sujet que l'on veut représenter, sa forme est le tour ingénieux qu'on lui donne, & sa figure se prend des différentes parties qui le composent; la forme constitue donc les parties de qualité, & l'étendue celles de quantité. Voilà, comme vous voyez, les *ballets* subordonnés en quelque sorte aux règles de la poésie; cependant ils diffèrent des tragédies & des comédies, en ce qu'ils ne sont point assujettis à l'unité de lieu, à l'unité de temps & à l'unité d'action; mais ils exigent absolument unité de dessin, afin que toutes les scènes se rapprochent & aboutissent au même but. Le *ballet* est donc le frère du poème; il ne peut souffrir la contrainte des règles étroites du drame; ces entraves fouennues des beautés du style, anéantiroient totalement la composition du *ballet*, & le priveroient de cette variété qui en est le charme.

Il seroit peut-être avantageux aux auteurs de secouer un peu le joug & de diminuer la gêne, si toutefois ils avoient la sagesse de ne pas abuser de la liberté, & d'éviter les pièges qu'elle tend à l'i-

magination; pièges dangereux, dont les poètes Anglois les plus célèbres n'ont pas eu la force de se garantir. Cette différence du poème au drame ne conclut rien contre ce que je vous ai dit dans mes autres lettres, puisque ces deux genres de poésie doivent également avoir une exposition, un nœud & un dénouement.

En rapprochant toutes mes idées, en réunissant ce que les anciens ont dit des *ballets*, en ouvrant les yeux sur mon art, en examinant ses difficultés, en considérant ce qu'il fut jadis, ce qu'il est aujourd'hui, & ce qu'il peut être, si l'esprit vient à son aide; je ne puis m'aveugler au point de convenir que la danse sans action, sans règle, sans esprit & sans intérêt, forme un *ballet* ou un poème en danse. Dire qu'il n'y a point de *ballets* à l'opéra, seroit une fausseté. L'acte des fleurs, l'acte d'Eglé dans les talens lyriques, le prologue des fêtes Grecques & Romaines, l'acte Turc de l'Europe Galante, un acte entre autres de Castor & Pollux, & quantité d'autres où la danse est ou peut être mise en action avec facilité & sans effort de génie de la part du compositeur, m'offrent véritablement des *ballets* agréables & très-intéressans. Mais ces danses figurées qui ne disent rien, qui ne présentent aucun sujet, qui ne portent aucun caractère, qui ne me traacent point une intrigue suivie & raisonnée; qui ne font point partie du drame, & qui tombent, pour ainsi dire, des nues, ne sont à mon sens, comme je l'ai déjà dit, que de simples diversifsemens de danse, & qui ne déploient que les mouvemens compassés & les difficultés mécaniques de l'art. Tout cela n'est que de la matière; c'est de l'or, si vous voulez, mais dont la valeur sera toujours bornée, si l'esprit ne le met pas en œuvre, & ne lui prête mille formes nouvelles. La main habile d'un artiste peut attacher un prix inestimable aux choses les plus viles, & d'un trait hardi, donner à l'argile la moins précieuse le sceau de l'immortalité.

Concluons qu'il est véritablement peu de *ballets* raisonnés; que la danse est une belle statue agréablement dessinée; qu'elle brille également par les contours, les positions gracieuses, la noblesse de ses attitudes, mais qu'il lui manque une ame. Les connoisseurs la regardent avec les mêmes yeux que *Pigmalion* lorsqu'il contemploit son ouvrage; ils font les mêmes vœux que lui, & ils désirent ardemment que le sentiment l'anime, que le génie l'éclaire, & que l'esprit lui enseigne à s'exprimer.

De la composition du ballet.

La composition des *ballets* de l'opéra exige à mon gré, une imagination féconde & poétique. Corriger souvent le poème, lier la danse à l'action, imaginer des scènes analogues aux drames, les adapter adroitement aux sujets, suppléer à ce qui est échappé au génie du poète, remplir enfin les vuides & les lacunes qui font languir souvent leurs productions; voilà l'ouvrage du compositeur; voilà ce qui doit fixer son attention, ce qui peut le

à tirer de la foule, & le distinguer de ces maîtres qui croient être au dessus de leur état, lorsqu'ils ont arrangé des pas, & formé des figures dont le dessin se borne à des ronds, des carrés, des lignes droites, des moulins & des chaînes.

L'opéra n'est guère fait que pour les yeux & les oreilles; il est moins le spectacle du cœur & de la raison, que celui de la variété & de l'amusement. On pourroit cependant lui donner une forme & un caractère plus intéressant; mais cette matière étant étrangère à mon art & au sujet que je traite, je l'abandonne aux auteurs ingénieux qui peuvent remédier à la monomie de la féerie, & à l'ennui que le merveilleux traîne après lui. Je dirai simplement que la danse dans ce spectacle devoit être placée dans un jour plus avantageux; j'avancerai seulement que l'opéra est son élément, que c'est là que l'art devoit prendre de nouvelles forces & paroître avec le plus d'avantages; mais par un malheur qui naît de l'entêtement des poètes, ou de la mal-adresse des maîtres de ballets, la danse à ce spectacle ne tient à rien & ne dit rien; elle est dans mille circonstances si peu analogue au sujet & si indépendante du drame, que l'on pourroit la supprimer sans affoiblir l'intérêt, sans interrompre la marche des scènes & sans refroidir l'action. La plupart des poètes modernes se servent des ballets comme d'un ornement de fantaisie qui ne peut ni soutenir l'ouvrage, ni lui prêter de la valeur; & dans le fait ils n'ont pas tort, parce que les compositeurs n'ont pas senti qu'il falloit que les ballets tinssent au sujet, & que les auteurs les ont regardés comme des hors d'œuvre imaginés pour remplir le vuide des entr'actes; mais ils auroient dû appercevoir que ces accessoires & ces épisodes étrangers à l'action, nuisent à l'ouvrage; ces objets contraires & toujours désunis, ce chaos de choses mal cousues partagent l'attention, & fatiguent bien plus l'imagination qu'ils ne la satisfont; dès-lors le plan de l'auteur disparoit, le fil échappe, la trame se brise, l'action s'évanouit, l'intérêt diminue, & le plaisir s'envole. Tant que les ballets de l'opéra ne seront pas étroitement unis au drame, & qu'ils ne concourront pas à son exposition, à son nœud & à son dénouement, ils seront froids & désagréables. Chaque ballet devoit, à mon sens, offrir une scène qui enchainât & qui liât intimement le premier acte avec le second, le second avec le troisième, &c. Ces scènes, absolument nécessaires à la marche du drame, seroient vives & animées; les danseurs seroient forcés d'abandonner leur allure, & de prendre une ame pour les rendre avec vérité & avec précision; ils seroient contraints d'oublier en quelque sorte leurs pieds & leurs jambes, pour penser à leur physionomie & à leurs gestes; chaque ballet seroit le complément de l'acte, & le termineroit heureusement; ces sujets puisés du fonds même du drame, seroient écrits par le poète; le musicien seroit chargé de les traduire avec fidélité; &

les danseurs de les réciter par le geste, & de les expliquer avec énergie. Par ce moyen, plus de vuide, plus d'inutilité, plus de longueur & plus de froid dans la danse de l'opéra; tout seroit saillant & animé, tout marcheroit au bur & de concert; tout séduiroit, parce que tout seroit spirituel & paroîtroit dans un jour plus avantageux; tout enfin seroit illusion & deviendroit intéressant, parce que tout seroit d'accord, & que chaque partie tenant la place qu'elle doit occuper naturellement, elles s'entre-aideroient & se prêteroient réciproquement des forces.

J'ai toujours regretté que Rameau n'ait pas associé son génie à celui de Quinault. Tous deux créateurs & tous deux pleins de génie, ils auroient été faits l'un pour l'autre; mais le préjugé, le langage des connoisseurs sans connoissances; de ces demi-savans qui ne savent rien, mais qui se font suivre de la multitude, tout a dégoûté Rameau & lui a fait abandonner les grandes idées qu'il avoit. Ajoutez à cela les désagrémens que tout auteur essuie des directeurs de l'opéra. On leur paroît sans goût, si l'on n'est aussi gothique qu'eux; ils traitent d'ignorans ceux qui n'adoptent point avec bonhomie les vieilles loix de ce spectacle, & les anciennes rubriques auxquelles ils sont attachés de père en fils. A peine est-il permis à un maître de ballets de faire changer le mouvement d'un air ancien; on a beau leur dire que nos prédécesseurs avoient une exécution simple, que les airs lents s'ajustent à la tranquillité & au flegme de leur exécution: vains efforts! ils connoissent les anciens mouvements, ils savent battre la mesure; mais ils n'ont que des oreilles, & ne peuvent céder aux représentations que l'art agrandi peut leur faire; ils regardent tout du but où ils sont restés, & ne peuvent pénétrer dans la carrière immense que les talens ont parcourue. La danse cependant, encouragée, applaudie & protégée, s'est dégagée depuis quelque temps des entraves que la musique vouloit lui donner. Non-seulement M. Lany fait exécuter les airs dans le vrai goût; il en ajoute encore de modernes aux vieux opéras, & substitue aux chants simples & monotones de la musique de Lully, des morceaux pleins d'expression & de variété.

Les Italiens ont été à cet égard bien plus sages que nous. Moins constans pour leur ancienne musique, mais plus fidèles à *Métastasio*, ils l'ont & le font mettre encore tous les jours en musique par tous les maîtres de chapelle qui ont des talens. Les cours d'Allemagne, l'Espagne, le Portugal & l'Angleterre ont conservé pour ce grand poète la même vénération; la musique varie à l'infini, & les paroles, quoique toujours les mêmes, ont toujours le prix de la nouveauté; chaque maître de musique donne à ce poète une nouvelle expression, une nouvelle grace; tel sentiment négligé par l'un, est embelli par l'autre; telle pensée affoiblie par celui-ci, est rendue avec énergie par celui-là; tel beau vers énervé par Graun, est rendu avec

chaleur par Haffe. L'avantage fans doute eût été certain, non-seulement pour la danse, mais encore pour les autres arts qui concourent aux charmes & à la perfection de l'opéra; si le célèbre Rameau avoit pu, sans offenser les Nestors du siècle, & cette foule de gens qui ne voient rien au-dessus de Lully, mettre en musique les chefs-d'œuvre du père & du créateur de la poésie lyrique. Cet homme, d'un génie vaste, embrassoit toutes les parties à-la-fois dans ses compositions; tout est beau, tout est grand, tout est harmonieux; chaque artiste peut, en entrant dans les vues de cet auteur, produire des chefs-d'œuvre différens. Maîtres de musique & de ballets, chanteurs & danseurs, chœurs, tous également peuvent avoir part à sa gloire. Ce n'est pas que la danse, dans tous les opéras de Quinault, soit généralement bien placée & toujours en action; mais il seroit facile de faire ce que le poète a négligé, & de finir ce qui, de sa part, ne peut être envisagé que comme des ébauches.

Dussé-je me faire une multitude d'ennemis sexagénaires; je dirai que la musique dansante de Lully est froide, languoureuse & sans caractère; elle fut composée à la vérité dans un temps où la danse étoit tranquille, & où les danseurs ignoroient totalement ce que c'est que l'expression. Tout étoit donc à merveille, la musique étoit faite pour la danse, & la danse pour la musique; mais ce qui se marioit alors, ne peut s'allier aujourd'hui; les pas sont multipliés; les mouvements sont rapides & se succèdent avec promptitude; les enchainements & le mélange des temps sont sans nombre; les difficultés, le brillant, la vitesse, les repos, les indécisions, les attitudes, les positions variées, tout cela, dis-je, ne peut plus s'ajuster avec cette musique tranquille & ce chant uniforme qui règnent dans la composition des anciens maîtres. La danse sur de certains airs de Lully, me fait une impression semblable à celle que j'éprouve dans la scène des deux docteurs du mariage forcé de *Molière*. Ce contraste, d'une volubilité extrême & d'un flegme inébranlable, produit sur moi le même effet. Des contrastes aussi choquans ne peuvent en vérité trouver place sur la scène; ils en détruisent le charme & l'harmonie, & privent les tableaux de leur ensemble.

La musique est à la danse ce que les paroles sont à la musique; ce parallèle ne signifie autre chose, si ce n'est que la musique dansante est ou devrait être le poème écrit, qui fixe & détermine les mouvements & l'action du danseur, celui-ci doit donc le réciter & le rendre intelligible par l'énergie & la vérité de ses gestes, par l'expression vive & animée de sa physionomie: conséquemment la danse en action est l'organe qui doit rendre & qui doit expliquer clairement les idées écrites de la musique.

Rien ne seroit si ridicule qu'un opéra sans paroles; jugez-en, je vous prie, par la scène d'*Antonin Caracalla*, dans la petite pièce de *la Nouveauté*; sans le dialogue qui la précède, comprendroit-on

quelque chose à l'action des chanteurs? Eh bien! la danse sans musique n'est pas plus expressive que le chant sans paroles: c'est une espèce de folie; tous ses mouvements sont extravagants & n'ont aucune signification. Faire des pas hardis & brillants; parcourir le théâtre avec autant de vitesse que de légèreté sur un air froid & monotone, voilà ce que j'appelle une danse sans musique. C'est à la composition variée & harmonieuse de Rameau; c'est aux traits & aux conversations spirituelles qui règnent dans ses airs, que la danse doit tous ses progrès. Elle a été réveillée, elle est sortie de la léthargie où elle étoit plongée, dès l'instant que ce créateur d'une musique savante, mais toujours agréable & toujours voluptueuse, a paru sur la scène. Que n'eût-il pas fait, si l'usage de se consulter mutuellement eût régné à l'opéra, si le poète & le maître de ballets lui avoient communiqué leurs idées, si on avoit eu le soin de lui esquisser l'action de la danse, les passions qu'elle doit peindre successivement dans un sujet raisonné, & les tableaux qu'elle doit rendre dans telle ou telle situation! c'est pour lors que la musique auroit porté le caractère du poème, qu'elle auroit tracé les idées du poète, qu'elle auroit été parlante & expressive, & que le danseur auroit été forcé d'en saisir les traits, de se varier & de peindre à son tour. Cette harmonie qui auroit régné dans deux arts si intimes, auroit produit l'effet le plus séduisant & le plus admirable; mais par un malheur, effet de l'amour-propre, les artistes, loin de se connoître & de se consulter, s'évitent scrupuleusement. Comment un spectacle aussi composé que celui de l'opéra peut-il réussir, si ceux qui sont à la tête des différentes parties qui lui sont essentielles, opèrent sans se communiquer leurs idées?

Le poète s'imagine que son art l'élève au-dessus du musicien: celui-ci craindroit de déroger, s'il consultoit le maître de ballets; celui-là ne se communique point au dessinateur; le peintre-décorateur ne parle qu'aux peintres en sous-ordre; & le machiniste enfin, souvent méprisé du peintre, commande souverainement aux manœuvres du théâtre. Pour peu que le poète s'humanisât, il donneroit le ton, & les choses changeroient de face; mais il n'écoute que sa verve; dédaignant les autres arts, il ne peut en avoir qu'une foible idée; il ignore l'effet que chacun d'eux peut produire en particulier, & celui qui peut résulter de leur union & de leur harmonie. Le musicien, à son exemple, prend les paroles, il les parcourt sans attention, & se livrant à la fertilité de son génie, il compose de la musique qui ne signifie rien, parce qu'il n'a pas entendu le sens de ce qu'il n'a lu que des yeux, ou qu'il sacrifie au brillant de son art & à l'harmonie qui le flatte, l'expression vraie qu'il devroit attacher au récitatif. Fait-il une ouverture? elle n'est point relative à l'action qui va se passer; qu'importe après tout, n'est-il pas sûr de la réussite, si elle fait grand bruit? les airs de danse sont

toujours ceux qui lui coûtent le moins à composer ; il fuit à cet égard les vieux modèles ; ses prédécesseurs sont ses guides ; il ne fait aucun effort pour répandre de la variété dans ces sortes de morceaux , & pour leur donner un caractère neuf ; ce chant monotone dont il devoit se défaire , qui assoupit la danse & qui endort le spectateur , est celui qui le séduit , parce qu'il lui coûte moins de peine à saisir , & que l'imitation servile des airs anciens n'exige ni un goût , ni un talent , ni un génie supérieur.

Le peintre-décorateur , faute de connoître parfaitement le drame , donne souvent dans l'erreur ; il ne consulte point l'auteur , mais il fuit ses idées , qui , souvent fausses , s'opposent à la vraisemblance qui doit se trouver dans les décorations , à l'effet d'indiquer le lieu de la scène. Comment peut-il réussir , s'il ignore l'endroit où elle doit se passer ? Ce n'est cependant que d'après la connoissance exacte de l'action & des lieux qu'il devoit agir ; sans cela , plus de vérité , plus de costume , plus de pittoresque.

Chaque peuple a des loix , des coutumes , des usages , des modes & des cérémonies opposées ; chaque nation diffère dans ses goûts , dans son architecture , dans sa manière de cultiver les arts ; celui d'un habile peintre est donc de saisir cette variété ; son pinceau doit être fidèle : s'il n'est de tous les pays , il cesse d'être vrai & n'est plus en droit de plaire.

Le dessinateur pour les habits ne consulte personne ; il sacrifie souvent le costume d'un peuple ancien à la mode du jour , ou au caprice d'une danseuse ou d'une chanteuse en réputation.

Le maître de ballets n'est instruit de rien : on le charge d'une partition ; il compose les danses sur la musique qui lui est présentée ; il distribue les pas particuliers , & l'habillement donne ensuite un nom & un caractère à la danse.

Le machiniste est chargé du soin de présenter les tableaux du peintre dans le point de perspective & dans les différens jours qui leur conviennent ; son premier soin est de ranger les morceaux de décoration avec tant de justesse , qu'ils n'en forment qu'un seul bien entendu & bien d'accord ; son talent consiste à les présenter avec vitesse & à les dérober avec promptitude. S'il n'a pas l'art de distribuer les lumières à propos , il affoiblit l'ouvrage du peintre & il détruit l'effet de la décoration. Telle partie du tableau qui doit être éclairée , devient noire & obscure ; telle autre qui demande à être privée de lumière , se trouve claire & brillante. Ce n'est pas la grande quantité de lampions jetés au hasard ou arrangés symétriquement qui éclaire bien un théâtre , & qui fait valoir la scène ; le talent consiste à savoir distribuer les lumières par parties ou par masses inégales , afin de forcer les endroits qui demandent un grand jour , de ménager ceux qui en sont moins susceptibles. Le peintre étant obligé de mettre des nuances & des dégrada-

tions dans ces tableaux , pour que la perspective s'y rencontre , celui qui doit l'éclairer devoit , ce me semble , le consulter , afin d'observer les mêmes nuances & les mêmes dégradations dans les lumières. Rien ne seroit plus mauvais qu'une décoration peinte dans le même ton de couleur & dans les mêmes nuances ; il n'y auroit ni lointain ni perspective ; de même , si les morceaux de peinture divisés pour former un tout , sont éclairés avec la même force , il n'y aura plus d'entente , plus de masses , plus d'opposition , & le tableau sera sans effet.

Qu'il me soit permis de faire une digression ; quoique étrangère à mon art , elle pourra peut-être devenir utile à l'opéra.

La danse avertit en quelque façon le machiniste de se tenir prêt au changement de décorations ; vous savez en effet que le divertissement terminé , les lieux changent. Comment remplit-on ordinairement l'intervalle des actes , intervalle absolument nécessaire à la manœuvre du théâtre , au repos des acteurs , & au changement d'habits de la danse & des chœurs ? Que fait l'orchestre ? il détruit les idées que la scène vient d'imprimer dans mon ame ; il joue un *passé-pied* ; il reprend un *rigaudon* ou un tambourin fort gai , lorsque je suis vivement ému & fortement attendri par l'action sérieuse qui vient de se passer , il suspend le charme d'un moment délicieux ; il efface de mon cœur les images qui l'intéressoient ; il étouffe & amortit le sentiment dans lequel il se plaisoit : ce n'est pas tout encore , & vous allez voir le comble de l'intelligence : cette action touchante n'a été qu'ébauchée ; l'acte suivant doit la terminer & me porter les derniers coups ; or , de cette musique gaie & triviale , on passe subitement à une *ritournelle* triste & lugubre ; quel contraste choquant ! s'il permet encore à l'acteur de me ramener à l'intérêt qu'il m'a fait perdre , ce ne sera qu'à pas lents ; mon cœur flottera longtemps entre la distraction qu'il vient d'éprouver & la douleur à laquelle on tente de le rappeler ; le piège que la fiction me présente une seconde fois me paroît trop grossier ; je cherche à l'éviter & à m'en défendre machinalement & malgré moi , & il faut alors que l'art fasse des efforts inouis pour m'en imposer & pour me faire succomber de nouveau. Vous conviendrez que cette vieille méthode , si chère encore à nos musiciens , blesse toute vraisemblance. Ils ne doivent pas se flatter de triompher de moi au point d'exciter à leur gré & subitement dans mon ame , tous ces ébranlements divers. Le premier instant me dispoit à céder à l'impression qui devoit résulter des objets qui m'étoient offerts ; le second détruit totalement ce premier effet , & la nouvelle sensation qu'il produit sur moi est si différente & si distante de celle à laquelle je m'étois d'abord livré , que je ne saurois y revenir sans une peine extrême ; sur-tout lorsque mes fibres ont naturellement plus de propension & plus de tendance à se déployer

dans le dernier sens où elles viennent d'être mues ; en un mot, cette chute soudaine, ce brusque passage du pathétique à l'enjoué, du diatonique enharmonique, ou du chromatique enharmonique à une *gavotte*, ou à une sorte de pont-neuf, ne me semble pas moins discordant qu'un air qui commencerait dans un ton & qui finirait dans un autre. J'ose croire qu'une pareille disparate blessera toujours ceux que le plaisir de sentir conduit au spectacle ; car elle peut n'être pas aperçue par les originaux qui n'y vont que par air, & qui, tenant une énorme lorgnette à la main, préfèrent la satisfaction d'étraler leurs ridicules, de voir & d'être vus, à celle de goûter le plaisir que les arts réunis peuvent procurer.

Que les poètes descendent du sacré vallon ; que les artistes, chargés des différentes parties qui composent l'opéra, agissent de concert & se prêtent mutuellement des secours, ce spectacle alors aura le plus grand succès. Les talents réunis réussiront toujours. Il n'y a qu'une basse jalousie & qu'une méintelligence indigne des talents, qui puissent flétrir les arts, avilir ceux qui les professent, & s'opposer à la perfection d'un ouvrage qui exige autant de détails & de beautés différentes que l'opéra.

Le trio des parques d'Hypolite & Aricie, qui n'avoit pu être rendu à l'opéra tel qu'il est, offre un exemple de ce genre. Nous en avions un du second genre dans le tremblement de terre fait pour le second acte des Indes Galantes, que l'orchestre ne put jamais exécuter en 1733, & dont l'effet avoit été néanmoins surprenant dans l'épreuve ou dans l'essai que des musiciens habiles & de bonne volonté en avoient fait en présence de M. Rameau. Si ces morceaux n'eussent pas été au-dessus des forces des exécutans, croyez-vous qu'un tambourin qui les auroit suivis eût été bien placé, & tout entr'acte ne seroit-il pas mieux employé par le musicien, s'il lioit le sujet, s'il tâchoit de conserver l'impression faite, & de préparer le spectateur à celle à laquelle il veut le conduire.

J'ai toujours regardé un opéra comme un grand tableau qui doit offrir le merveilleux & le sublime de la peinture dans tous les genres, dont le sujet doit être dessiné par le poète, & peint ensuite par des peintres habiles dans des genres opposés, qui, tous animés par l'honneur & la noble ambition de plaire, doivent terminer le chef-d'œuvre avec cet accord, cette intelligence qui annoncent & qui caractérisent les vrais talents. C'est du poète premièrement que dépend le succès, puisque c'est lui qui compose, qui place, qui dessine & qui met à proportion de son génie, plus ou moins de beautés, plus ou moins d'action, & par conséquent plus ou moins d'intérêt dans son tableau. Les peintres qui secondent son imagination, sont le maître de musique, le maître de *ballets*, le peintre-décorateur, le dessinateur pour le *costume* des habits, & le machiniste ; tous cinq doivent également concourir à la perfection & à la beauté de l'ouvrage, en sui-

vant exactement l'idée primitive du poète ; qui, à son tour, doit veiller soigneusement sur le tout. L'œil du maître est un point nécessaire, il doit entrer dans tous les détails. Il n'en est point de petits & de minutieux à l'opéra ; les choses qui paroissent de la plus faible conséquence choquent, blessent & déplaisent lorsqu'elles ne sont pas rendues avec exactitude & avec précision. Ce spectacle ne peut donc souffrir de médiocrité ; il ne séduit qu'autant qu'il est parfait dans toutes ses parties. Il faut convenir qu'un auteur qui abandonne son ouvrage aux soins de cinq personnes qu'il ne voit jamais, qui se connoissent à peine & qui s'évirent toutes, ressemble assez à ces pères qui confient l'éducation de leurs fils à des mains étrangères, & qui, par dissipation ou par esprit de grandeur, croiroient déroger s'ils veilloient à leurs progrès. Que résulte-t-il d'un préjugé si faux ? Tel enfant, né pour plaire, devient maussade & ennuyeux. Voilà l'image du poète dans celui du père, & l'exemple du drame dans celui de l'enfant.

On me dira peut-être, que je fais d'un poète un homme universel : non sans doute ; mais un poète doit avoir de l'esprit & du goût. Je suis du sentiment d'un auteur, qui dit, que les grands morceaux de peinture, de musique & de danse, qui ne frappent pas à un certain point un ignorant bien organisé, sont ou mauvais ou médiocres.

Sans être musicien, un poète ne peut-il pas sentir si tel trait de musique rend sa pensée ; si tel autre n'affoiblit pas l'expression ; si celui-ci prête de la force à la passion, & donne des grâces & de l'énergie au sentiment ? Sans être peintre-décorateur, ne peut-il pas concevoir si telle décoration qui doit représenter une forêt de l'Afrique, n'emprunte pas la forme de celle de Fontainebleau ? Si tel autre qui doit offrir une rade de l'Amérique, ne ressemble pas à celle de Toulon ? Si celle-ci qui doit montrer le palais de quelque empereur du Japon, ne se rapproche pas trop de celui de Versailles ? &c. Si la dernière qui doit tracer les jardins de Sémiramis, n'offre pas ceux de Marly ? Sans être danseur & maître de *ballets*, il peut également s'apercevoir de la confusion qui y régnera, du peu d'expression des exécutans ; il peut, dis-je, sentir si son action est rendue avec chaleur, si les tableaux en sont assez frappants, si la pantomime est vraie, & si le caractère de la danse répond au caractère du peuple & de la nation qu'elle doit représenter. Ne peut-il pas encore sentir les défauts qui se rencontrent dans les vêtements, par des négligences ou un faux goût, qui s'éloignent du costume, détruit toute illusion ? A-t-il besoin enfin d'être machiniste, pour s'apercevoir que telle machine ne marche point avec promptitude ? Rien de si simple que d'en condamner la lenteur, ou d'en admirer la précision & la vitesse. Au reste, c'est au machiniste à remédier à la mauvaise combinaison qui s'oppose à leurs effets, à leur jeu & à leur activité.

Un compositeur de musique devroit savoir la dan-

se, ou du moins connoître le temps & la possibilité des mouvements qui sont propres à chaque passion, pour pouvoir ajuster des traits convenables à toutes les situations que le danseur peut peindre avec succès; mais loin de s'attacher aux premiers éléments de cet art, & d'en apprendre la théorie, il fuit le maître de ballet, il s'imagine que son art l'élève & lui donne le pas sur la danse. Je ne dispute point avec lui, quoiqu'il n'y ait que la supériorité & non la nature du talent, qui puisse mériter des préférences & des distinctions.

La plupart des compositeurs suivent, je le répète, les vieilles rubriques de l'opéra; ils font des *passépieds*, parce que mademoiselle Prévôt les courroit avec élégance; des *musettes*, parce que mademoiselle Sallé & M. Dumoulin les dansoient avec autant de grace que de volupé; des *tambourins*, parce que c'étoit le genre où mademoiselle Camargo excelloit; des *chacottes* enfin & des *passacailles*, parce que le célèbre Dupré s'étoit comme fixé à ces mouvements, qui s'ajustent à son goût, à son genre & à la noblesse de sa taille; mais tous ces excellents sujets n'y sont plus; ils ont été remplacés & au-delà dans des parties, & ne le seront peut-être jamais dans les autres. Mademoiselle Lany a effacé toutes celles qui brilloient par la beauté, la précision & la hardiesse de leurs exécutions: c'est la première danseuse de l'univers; mais on n'a point oublié l'expression naïve de mademoiselle Sallé; ses grâces sont toujours présentes, la minauderie des danseuses de ce genre n'a pu éclipser cette noblesse & cette simplicité harmonique des mouvements tendres, voluptueux, mais toujours décents de cette aimable danseuse. Personne n'a encore succédé à M. Dumoulin; il dansoit le pas de deux avec une supériorité que l'on aura de la peine à atteindre; toujours tendre, toujours gracieux, tantôt papillon, tantôt zéphyre, un instant inconstant, un autre instant fidèle, toujours animé par un sentiment nouveau, il rendoit avec volupé tous les tableaux de la tendresse. M. Vestris a remplacé le célèbre Dupré, c'est faire son éloge; mais nous avons M. Lany, dont la supériorité excite l'admiration, & l'élève au-dessus de ceux que je pourrais lui prodiguer. Nous avons des danseurs & des danseuses qui mériteroient ici une apologie, si cela ne m'éloignoit pas trop de mon but. Nous avons enfin des jambes & une exécution que nos prédécesseurs n'avoient point: cette raison devroit déterminer, ce me semble, les musiciens à se varier dans leurs mouvements, & à ne plus travailler pour ceux qui n'existent que dans la mémoire du public, & dont le genre est presque éteint. La danse de nos jours est neuve; il est absolument nécessaire que la musique le soit aussi.

On se plaint que les danseurs ont du mouvement sans action, des grâces sans expression; mais ne pourroit-on pas remonter à la source du mal? Dévoiez-en les causes, vous l'attaquerez avec avanta-

ge, & vous emploierez alors les remèdes propres à la guérison.

J'ai dit que la plupart des ballets de ce spectacle étoient froids, quoique bien dessinés & bien exécutés. Est-ce uniquement la faute du compositeur? Lui seroit-il possible d'imaginer tous les jours de nouveaux plans, & de mettre la danse en action à la fin de tous les actes de l'opéra? Non sans doute, la tâche seroit trop pénible à remplir; un tel projet d'ailleurs ne peut s'exécuter sans des contradictions infinies, à moins que les poètes ne se prêtent à cet arrangement, & ne travaillent de concert avec le maître de ballets sur tous les projets qui auront la danse pour but.

Voyons ce que fait habituellement le maître de ballets à ce spectacle, & examinons l'ouvrage qu'on lui distribue. On lui donne une partie de répétition; il l'ouvre, & il lit: PROLOGUE; *passépied pour les jeux & les plaisirs; gavotte pour les ris, & rigaudon pour les songes agréables*. AU PREMIER ACTE: *air marqué pour les guerriers, second air pour les mêmes; musette pour prêtresses*. AU SECOND ACTE; *loure pour les peuples; tambourin & rigaudon pour les matelots*. AU TROISIÈME ACTE; *air vis pour les mêmes*. AU QUATRIÈME ACTE; *entrée des Grecs & chaconne, sans compter les Vents, les Tritons, les Náyades, les Heures, les signes du Zodiaque, les Bacchantes, les Zéphirs, les Ondins & les songes funestes*; car cela ne finiroit jamais. Voilà le maître de ballets bien instruit! le voilà chargé de l'exécution d'un plan bien magnifique & bien ingénieux. Qu'exige le poète? Que tous les personnages du ballet dansent, & on les fait danser. De cet abus, naissent les prétentions ridicules: « Monsieur, dit le premier danseur au maître de ballets, je remplace un tel, & je dois danser tel air ». Par la même raison, mademoiselle une telle se réserve les *passépieds*; l'autre les *musettes*; celle-ci les tambourins; celui-là les loures; celui-ci la chaconne; & ce droit imaginaire, cette dispute d'emplois & de genres fournissent à chaque opéra vingt entrées seules, qui sont dansées avec des habits d'un goût & d'un genre opposés, mais qui ne diffèrent ni par le caractère, ni par l'esprit, ni par les enchaînements de pas, ni par les attitudes; cette monotonie prend sa source de l'imitation machinale. M. Vestris est le premier danseur, il ne danse qu'au dernier acte; c'est la règle: elle est au reste conforme au proverbe, qui astreint à conserver les meilleures choses pour les dernières. Que font les autres danseurs de ce genre? Ils estropient l'original, ils le *chargent* & n'en prennent que les défauts; car il est plus aisé de saisir les ridicules, que d'imiter les perfections: tels étoient les courtisans d'Alexandre qui, ne pouvant lui ressembler par sa valeur & ses vertus héroïques, portoient la tête de côté, pour imiter le défaut naturel de ce prince. Voilà donc de froides copies qui multiplient l'original de cent manières différentes, & qui le défigurent copieusement. Ceux d'un autre genre sont aussi mau-

lades & aussi ridicules : ils veulent saisir la précision ; la gaieté & la belle formation des enchaînements de M. Lany , & ils sont détestables. Toutes les femmes veulent danser comme mademoiselle Lany , & toutes les femmes en ce cas ont des prétentions très-ridicules. Enfin l'opéra est, si j'ose m'exprimer ainsi , le spectacle des singes. L'homme s'évite ; il craint de se montrer avec ses propres traits ; il en emprunte toujours d'étrangers , & il rougirait d'être lui : aussi faut-il acheter le plaisir d'admirer quelques bons originaux , par l'ennui de voir une multitude de mauvaises copies qui les précèdent. Que veulent dire d'ailleurs cette quantité d'entrées seules , qui ne tiennent & ne ressemblent à rien ? Que signifient tous ces corps sans ame , qui se promènent sans graces , qui se déploient sans goût , qui pirouettent sans aplomb , sans fermeté , & qui se succèdent d'acte en acte avec le même froid ? Pourrons-nous donner le titre de monologue à ces sortes d'entrées dépourvues d'intérêt & d'expression ? Non sans doute , car le monologue tient à l'action ; il marche de concert avec la scène , il peint , il retrace , il instruit. Mais comment faire parler une entrée seule , me direz-vous ? Rien de si facile , & je vais le prouver clairement.

Deux bergers , par exemple , épris d'une bergère , la pressent de se décider & de faire un choix : Thémire , c'est le nom de la bergère , hésite , balance , elle n'ose nommer son vainqueur : sollicitée vivement , elle cède enfin à l'amour & donne la préférence à Aristée : elle fuit dans le bois pour cacher sa défaite ; mais son vainqueur la suit pour jouir de son triomphe. Tircis abandonné , Tircis méprisé , peint son trouble & sa douleur : bientôt la jalousie & la fureur s'emparent de son cœur ; il s'y livre tout entier , & il m'avertit par sa retraite qu'il court à la vengeance & qu'il veut immoler son rival. Celui-ci paroît un instant après : tous ses mouvements me tracent l'image du bonheur ; ses gestes , ses attitudes , sa physionomie , ses regards , tout me présente le tableau du sentiment & de la volupté. Tircis au désespoir , cherche son rival , & il l'aperçoit dans le moment où il exprime la joie la plus délicieuse & la plus pure. Voilà des contrastes simples , mais naturels : le bonheur de l'un augmente la peine de l'autre. Tircis désespéré n'a d'autre ressource que la vengeance ; il attaque Aristée avec cette fureur & cette impétuosité qu'enfantent la jalousie & le dépit de se voir méprisé : celui-ci se défend ; mais soit que l'excès du bonheur énerve le courage , soit que l'amour satisfait soit enfant de la paix , il est prêt à succomber sous les efforts de Tircis ; ils se servent pour combattre de leurs houlettes ; les fleurs & les guirlandes composées par l'amour & destinées pour la volupté , deviennent les trophées de leur vengeance ; tout est sacrifié dans cet instant de fureur ; le bouquet même dont Thémire a décoré l'heureux Aristée , ne saurait échapper à la rage de l'amant outragé. Cependant Thémire paroît ; elle aperçoit son amant enchaîné

avec la guirlande dont elle l'avoit orné ; elle le voit terrassé aux pieds de Tircis ; quel désordre ! quelle crainte ! elle frémit du danger de perdre ce qu'elle aime ; tout annonce sa frayeur , tout caractérise sa passion. Fait-elle des efforts pour dégager son amant , c'est l'amour en courroux qui les lui fait faire. Furieuse , elle se saisit d'un dard égaré à la chasse ; elle s'élançe sur Tircis & l'en frappe de plusieurs coups. A ce tableau touchant l'action devient générale ; des bergers & des bergères accourent de toutes parts. Thémire désespérée d'avoir commis une action si noire , veut s'en punir & se percer le cœur ; les bergères s'opposent à un dessein si cruel ; Aristée partagé entre l'amour & l'amitié , vole vers Thémire , la prie , la presse & la conjure de conserver ses jours ; il court à Tircis & s'empresse à lui donner du secours ; il invite les bergers à en prendre soin. Thémire désarmée , mais accablée de douleur , fait un effort pour s'approcher de Tircis ; elle embrasse ses genoux & lui donne toutes les marques d'un repentir sincère ; celui-ci , toujours tendre , toujours amant passionné , semble chérir le coup qui va le priver de la lumière. Les bergères attendries , arrachent Thémire de ce lieu , théâtre de la douleur & de la plainte ; elle tombe évanouie dans leurs bras. Les bergers , de leur côté , entraînent Tircis ; il est près d'expirer , & il peint encore la douleur qu'il ressent d'être séparé de Thémire , & de ne pouvoir mourir dans ses bras. Aristée , ami tendre , mais amant fidèle , exprime son trouble & sa situation de cent manières différentes ; il éprouve mille combats ; il veut suivre Thémire , mais il ne peut pas quitter Tircis ; il veut consoler l'amante ; mais il veut secourir l'ami. Cette agitation est suspendue ; cette indécision cruelle cesse enfin : un instant de réflexion fait triompher l'amitié dans son cœur ; il s'arrache enfin de Thémire pour voler à Tircis.

Ce plan peut paroître mauvais à la lecture , mais il fera le plus grand effet sur la scène ; il n'offre pas un instant que le peintre ne puisse saisir ; les situations & les tableaux multipliés , qu'il présente ont un coloris , une action & un intérêt toujours nouveau ; l'entrée seule de Tircis & celle d'Aristée sont pleines de passion ; elles peignent , elles expriment , elles sont de vrais monologues. Les deux pas de trois sont l'image de la scène dialoguée dans deux genres opposés ; & le ballet en action qui termine ce petit roman , intéressera toujours très-vivement tous ceux qui auront un cœur & des yeux ; si toutefois ceux qui l'exécutent ont une ame & une expression de sentiment aussi vive qu'animée.

Il est facile de concevoir que pour peindre une action où les passions sont variées , & où les transitions de ces mêmes passions sont aussi subites que dans le programme que je viens de vous tracer , il faut de toute nécessité que la musique abandonne les mouvements & les modulations pauvres qu'elle emploie dans les airs destinés à la danse. Des sons arrangés machinalement & sans esprit ne peuvent

ni servir le danseur, ni convenir à une action vive. Il ne s'agit donc point d'assembler simplement des notes suivant les règles de l'école : la succession harmonique des tons doit, dans cette circonstance, imiter ceux de la nature, & l'inflexion juste des sons présenter l'image du dialogue.

Je ne blâme point généralement les entrées seules de l'opéra ; j'en admire les beautés souvent dispersées, mais j'en voudrois moins. Le trop en tout genre devient ennuyeux ; je désirerois encore plus de variété dans l'exécution : car rien n'est si ridicule que de voir danser les bergers de Tempé, comme les divinités de l'Olympe. Les habits & les caractères étant sans nombre à ce spectacle, je souhaiterois que la danse ne fût pas toujours la même ; cette uniformité choquante disparaîtroit sans doute, si les danseurs étudioient le caractère de l'homme qu'ils doivent représenter, s'ils faisoient ses mœurs, ses usages & ses coutumes. Ce n'est qu'en se substituant à la place du héros & du personnage qu'on joue, que l'on peut parvenir à le rendre & à l'imiter parfaitement. Personne ne rend plus de justice que moi aux entrées seules dansées par les premiers sujets ; ils y déploient toutes les beautés mécaniques des mouvements harmonieux du corps ; mais désirer & faire des vœux pour que ces mêmes sujets faits pour s'illustrer, mêlent quelquefois aux grâces du corps les mouvements de l'ame ; ambitionner de les admirer sous une forme plus séduisante, & de n'être pas borné enfin à les contempler uniquement comme de belles machines bien combinées & bien proportionnées, ce n'est pas, je crois, mépriser leur exécution, avilir leur talent & décrier leur genre ; c'est exactement les engager à l'embellir & à l'annoblir.

Passons au vêtement. La variété & la vérité dans le costume y sont aussi rares que dans la musique, dans les ballets & dans la danse simple. L'entêtement est égal dans toutes les parties de l'opéra : il préside en souverain à ce spectacle. Grec, Romain, Berger, Chasseur, Guerrier, Faune, Sylvain, Jeux, Plaisirs, Ris, Tritons, Vents, Feux, Songes, Grand-Prêtre & Sacrificateurs, tous les habits de ces personnages sont coupés sur le même patron, & ne diffèrent que par la couleur & les embellissements que la profusion, bien plus que le goût, jette au hasard. L'oripeau brille par-tout : le Paysan, le Matelot & le Héros en sont également chargés. Plus un habit est garni de colifichets, de paillettes, de gaze & de réseau, & plus il a de mérite aux yeux de l'acteur & du spectateur sans goût. Rien n'est si singulier que de voir à l'opéra une troupe de guerriers qui viennent de combattre, de disputer & de remporter la victoire. Traînent-ils après eux l'horreur du carnage ? leur physionomie paroît-elle animée ? leurs regards sont-ils encore terribles ? leurs cheveux sont-ils épars & dérangés ? Non, rien de tout cela ; ils sont parés avec le dernier scrupule, & ils ressemblent plutôt à des hommes efféminés, sortant des mains du baigneur,

Equitation, Escrime & Danse,

qu'à des guerriers échappés à celles de l'ennemi. Que devient la vérité ? où est la vraisemblance ? d'où naîtra l'illusion ? & comment n'être pas choqué d'une action si fautive & si mal rendue ? Il faut de la décence au théâtre, j'en conviens ; mais il faut, avant tout, de la vérité & du naturel dans l'action, du nerf & de la vigueur dans les tableaux, & un désordre bien entendu dans tout ce qui en exige. Je ne voudrois plus de ces *ronnelets* roides qui, dans certaines positions de la danse, placent, pour ainsi dire, la hanche à l'épaule, & qui en éclipsent tous les contours. Je bannirois tout arrangement symétrique dans les habits, arrangement froid qui désigne l'art sans goût & qui n'a nulle grâce. J'aurois mieux des draperies simples & légères, contrastées par les couleurs, & distribuées de façon à me laisser voir la taille du danseur. Je les voudrois légères, sans cependant que l'toffe fût ménagée ; de beaux plis, de belles masses, voilà ce que je demande ; & l'extrémité de ces draperies voltigeant & prenant de nouvelles formes, à mesure que l'exécution deviendroit plus vive & plus animée, tout auroit l'air svelte. Un élan, un pas vif, une suite, agiteroient la draperie dans des sens différents ; voilà ce qui prêteroit de l'agrément aux attitudes & de l'élégance aux positions ; voilà enfin ce qui donneroit au danseur cet air lesté qu'il ne peut avoir sous le harnois gothique de l'opéra. Je diminuerois des trois quarts les paniers ridicules de nos danseuses ; ils s'opposent également à la liberté, à la vitesse & à l'action prompte & animée de la danse ; ils privent encore la taille de son élégance & des justes proportions qu'elle doit avoir ; ils diminuent l'agrément des bras, ils enterrent, pour ainsi dire, les grâces ; ils contraignent & gênent la danseuse à un tel point, que le mouvement de son panier l'occupe quelquefois plus sérieusement que celui de ses bras & de ses jambes. Tout acteur au théâtre doit être libre ; il ne doit pas même recevoir des entraves du rôle & du personnage qu'il a à représenter. Si son imagination est partagée, si la mode d'un costume ridicule le gêne au point d'être accablé par son habit, d'en sentir le poids & d'oublier son rôle, de gémir enfin sous le faix qui l'affomme, peut-il avoir de l'aisance & de la chaleur ? Il doit dès-lors se délivrer d'une mode qui appauvrit l'art & qui empêche le talent de se montrer. Mademoiselle Clairon, actrice inimitable, faire pour secouer les usages adoptés par l'habitude, supprima les paniers, & les supprima sans préparation & sans ménagement. Le vrai talent fait s'affranchir des lois de la routine. Le même goût qui porta l'art de cette grande actrice à un si haut degré de perfection, lui fit sentir le ridicule de ces anciens costumes du théâtre ; & cherchant à rendre, à imiter la nature dans son jeu, elle pensa, avec raison, qu'il falloit la suivre dans les habillements. Le caprice ne conduisit point Mademoiselle Clairon, lorsqu'elle se dépouilla d'un ornement aussi ridicule qu'embarrassant ; c'est qu'elle

Z z

avoit étudié toutes les parties de son art, & cherché à les rapprocher de la perfection. La raison, l'esprit, le bon sens & la nature l'ont guidée dans cette réforme : elle a consulté les anciens, & elle s'est imaginé que *Medée*, *Electre* & *Ariane* n'avoient point l'air, le ton, l'allure & l'habillement de nos petites maîtresses ; elle a senti qu'en s'éloignant de nos usages, elle se rapprocheroit de ceux de l'antiquité ; que l'imitation des personnages qu'elle représente seroit plus vraie, plus naturelle ; que son action d'ailleurs étant vive & animée, elle la rendroit avec plus de feu & de vivacité, lorsqu'elle se seroit débarrassée du poids & déchargée de la gêne d'un vêtement ridicule ; elle s'est persuadée enfin que le public ne mesureroit pas ses talents sur l'immensité de son panier. Il est certain qu'il n'appartient qu'au mérite supérieur d'innover & de changer en un instant la forme des choses auxquelles l'habitude bien moins que le goût & la réflexion nous avoient attachés.

M. Chassé, acteur unique, qui avoit l'art de mettre de l'intérêt dans des scènes froides, & d'exprimer par le geste les pensées les moins frappantes, secoua pareillement les *tonnelets* ou ces paniers roides, & qui en faisoient, pour ainsi dire, une machine mal organisée ; les catques & les habits symétriques furent aussi proscrits par lui : il substitua aux *tonnelets* guindés des draperies bien entendues, & aux panaches antiques des plumes distribuées avec goût & élégance. Le simple, le galant & le pittoresque composent sa parure.

M. le Kain, excellent tragique, suivit l'exemple de M. Chassé ; il fit plus encore ; il sortit du tombeau de *Ninus* dans la *Sémiramis* de M. de Voltaire, les manches retroussées, les bras ensanglantés, les cheveux hérissés & les yeux égarés. Cette peinture forte, mais naturelle, frappa, intéressa, jeta le trouble & l'horreur dans l'ame du spectateur. La réflexion & l'esprit de critique succédèrent un instant après à l'émotion, mais il étoit trop tard ; l'impression étoit faite, le trait étoit lancé, l'acteur avoit touché le but, & les applaudissemens furent la récompense d'une action heureuse, mais hardie, qui, sans doute, auroit échoué, si un acteur subalterne & moins accueilli eût tenté de l'entreprendre.

M. Boquet, chargé des desseins & du *costume* des habits de l'opéra, a remédié en partie aux défauts qui régnaient dans cette partie si essentielle à l'illusion. Il est à désirer qu'on lui laisse la liberté d'agir, & qu'on ne s'oppose point à des idées qui tendront toujours à porter les choses à leur perfection.

Quant aux décorations, je ne veux point en parler. Elles ne pèchent pas par le goût à l'opéra ; elles pourroient même être belles, parce que les artistes qui sont employés dans cette partie, ont réellement du mérite ; mais la cabale & une économie mal entendue bornent le génie des peintres & étouffent leurs talens. D'ailleurs, ce qui paroît en ce genre à l'opéra, ne porte jamais le nom de l'au-

teur. Au moyen de cet arrangement, il y a fort peu d'émulation, & par conséquent fort peu de décorations qui ne laissent une infinité de choses à désirer.

Je finirai par une réflexion qui me paroît bien simple. La danse à ce spectacle a trop de caractères idéaux, trop de personnages chimériques & trop d'être fantastiques à rendre, pour qu'elle puisse les représenter tous avec des traits & des couleurs différentes ; moins de furies, moins de merveilleux, plus de vérité, plus de naturel, & la danse paroitra dans un plus beau jour. Je serois fort embarrassé, par exemple, de donner de l'intention à la danse d'une comète, à celle des signes du Zodiaque, des heures, &c. Les interprètes de *Sophocle*, d'*Euripide* & d'*Aristophane* disent cependant que les danses des Egyptiens représentoient les mouvements célestes & l'harmonie de l'univers ; ils dansoient en rond autour d'un auel qu'ils regardoient comme le soleil ; & cette figure qu'ils décrivoient en se tenant par les mains, désignoit le Zodiaque ou le cercle des signes ; mais tout cela n'étoit, ainsi que bien d'autres choses, que des figures & des mouvements de convention auxquels on attachoit une signification invariable. Je crois donc qu'il nous seroit plus facile de peindre nos semblables ; que l'imitation en seroit plus naturelle & plus séduisante ; mais c'est aux poètes, comme je l'ai dit, à chercher les moyens de faire paroître des hommes sur le théâtre de l'opéra. Où en seroit l'impossibilité ? ce qui s'est fait une fois peut se répéter mille autres avec succès. Il est sûr que les pleurs d'*Andromaque*, que l'amour de *Junie* & de *Britannicus*, que la tendresse de *Mérope* pour *Egiste*, que la soumission d'*Iphigénie* & l'amour maternel de *Clytemnestre* toucheront bien davantage que toute notre magie d'opéra. La *Barbe-Bleue* & le petit Poucet n'attendrissent que les enfans ; les tableaux de l'humanité sont les seuls qui parlent hautement à l'ame, qui l'affectent, qui l'ébranlent & qui la transportent. On s'intéresse foiblement aux divinités fabuleuses, parce qu'on est persuadé que leur puissance & toute l'intelligence qu'elles montrent, leur sont prêtées par le poète ; on est mutuellement inquiet sur la réussite ; on fait qu'ils viendront à bout de leur dessein, & leur pouvoir diminue en quelque sorte, à mesure que notre confiance augmente. Le cœur & l'esprit ne sont jamais la dupe de ce spectacle ; il est rare, pour ne pas dire impossible, que l'on sorte de l'opéra avec ce trouble, cette émotion & ce désordre enchanteur que l'on éprouve à une tragédie ou à une comédie touchante ; la situation où elle nous jette nous suivroit longtemps, si les images gaies de nos petites pièces ne calmoient notre sensibilité & n'effuyoient nos larmes.

Description de quelques ballets de M. Noverre faite par lui-même.

On ne peut ni juger d'un cabinet de peinture par

le catalogue des tableaux qu'il renferme, ni décider du prix d'un ouvrage de littérature par la préface ou par le prospectus. Il en est de même des ballets; il faut nécessairement les voir, & les voir plusieurs fois. Un homme d'esprit fera d'excellents programmes & fournira à un peintre les plus grandes idées; mais le mérite consiste dans la distribution & dans l'exécution. Qu'on ouvre *Le Tasse*, *l'Arioste* & quantité d'auteurs du même genre, on y puisera des sujets admirables à la lecture; rien ne coûtera sur le papier; les idées se multiplieront, tout sera facile, & quelques mots arrangés avec art présenteront à l'imagination une foule de choses agréables, mais qui ne seront plus telles dès que l'on essayera de les rendre; & c'est alors que l'artiste connoîtra l'immensité de la distance du projet à l'exécution.

Je vais néanmoins en donner ici quelques-uns, dans la persuasion où je suis qu'on ne me jugera pas sur l'esquisse mal crayonnée de quelques ballets reçus par le public avec des applaudissements qui ne m'ont point fait oublier que son indulgence fut toujours fort au-dessus de mes talents.

Je suis très-éloigné de prétendre que mes productions soient des chefs-d'œuvre; des suffrages flatteurs pourroient me persuader qu'elles ont quelque mérite, mais je suis encore plus convaincu qu'elles ne sont pas sans défaut. Quoi qu'il en soit, & ce peu de mérite & ces défauts m'appartiennent entièrement. Jamais je n'ai eu sous les yeux ces modèles excellents qui élèvent & qui inspirent. Si j'eusse été à portée de voir, peut-être aurois-je pu saisir. J'aurois du moins étudié l'art d'ajuster & d'accommoder à mes traits les agréments des autres; & je me ferois efforcé de me les rendre propres, ou du moins de m'en parer sans devenir ridicule. Cette privation d'objets instructifs a cependant excité en moi une émulation vive dont je n'aurois pas été peut-être animé, si j'avois eu la facilité de n'être qu'un imitateur froid & servile. La nature est le seul modèle que j'aie envisagé, & que je me sois proposé de suivre. Si mon imagination m'égare quelquefois, le goût, ou si l'on veut, une sorte d'instinct m'éclaire sur mes écarts & me rappelle au vrai. Je détruis sans regret ce que j'ai créé avec le plus de peine, & mes ouvrages ne m'attachent que lorsqu'ils m'affectent véritablement. Il n'en est point qui me fatiguent autant que la composition des ballets de certains opéras. Les *passé-pieds* & les *menuets* me tuent; la monotonie de la musique m'engourdit, & je deviens aussi pauvre qu'elle. Une musique au contraire expressive, harmonieuse & variée, telle que celle sur laquelle j'ai travaillé depuis quelque temps, me suggère mille idées & mille traits; elle me transporte, elle m'élève, elle m'enflamme; & je dois aux différentes impressions qu'elle m'a fait éprouver & qui ont passé jusques dans mon ame, l'accord, *l'ensemble*, le *saillant*, le *neuf*, le *feu*, & cette multitude de caractères frappans & singuliers que des juges impartiaux ont

cru pouvoir remarquer dans mes ballets; effets naturels de la musique sur la danse, & de la danse sur la musique, lorsque les deux artistes se concilient, & lorsque les deux arts se marient, se réunissent, & se prêtent mutuellement des charmes pour séduire & pour plaire.

Il me seroit inutile sans doute de parler des *Métamorphoses Chinoises*, des *réjouissances Flamandes*, de la *Mariée de village*, des *fêtes du Vauxhaall*, des *Recrues Prussiennes*, du *Bal paré*, & d'un nombre considérable, peut-être trop grand, de ballets comiques presque dénués d'intrigue, destinés uniquement à l'amusement des yeux, & dont tout le mérite consiste dans la nouveauté des formes, dans la variété & dans le brillant des figures. Je ne me propose point aussi de parler de ceux que j'ai cru devoir traiter dans le grand, tels que les ballets que j'ai intitulés *la Mort d'Ajax*, *le Jugement de Paris*, *la Descente d'Orphée aux enfers*, *Renaud & Armide*, &c. Je me tairai même sur ceux de la *fontaine de Jouvence* & des *caprices de Galathée*, & je commence par celui de la *toilette de Vénus* ou des *Ruses de l'amour*, ballet héroïque pantomime.

Le théâtre représente un salon voluptueux, Vénus est à sa toilette & dans le déshabillé le plus galant; les jeux & les plaisirs lui présentent à l'envi tout ce qui peut servir à sa parure; les graces arrangent ses cheveux, l'amour lace un de ses brodequins; de jeunes Nymphes sont occupées, les unes à composer un casque pour l'amour, celles-ci à placer des fleurs sur l'habit & sur la mante qui doit servir d'ornement à sa mère. La toilette finie, Vénus se retourne du côté de son fils, elle semble le consulter: le petit Dieu applaudit à sa beauté, il se jette avec transport dans ses bras; & cette première scène offre ce que la volupté, la coquetterie & les graces ont de plus séduisant.

La seconde est uniquement employée à l'habillement de Vénus; les graces se chargent de son ajustement; une partie des Nymphes s'occupe à ranger la toilette, pendant que les autres apportent aux Graces les ajustements nécessaires; les jeux & les plaisirs, non moins empressés à servir la déesse, tiennent, ceux-ci la boîte à rouge, ceux-là la boîte à mouches, le bouquet, le collier, les bracelets, &c., l'amour, dans une attitude élégante, se saisit du miroir, & voltige ainsi continuellement autour des Nymphes, qui, pour se venger de sa légèreté, lui arrachent son carquois & son bandeau; il les poursuit, mais il est arrêté dans sa course par trois de ces mêmes Nymphes qui lui présentent son casque & un miroir. Il se couvre, il se mire; il vole dans les bras de sa mère, & il médite en soupirant le dessein de se venger de l'espèce d'offense qui lui a été faite; il supplie, il presse Vénus de l'aider dans son entreprise, en disposant leur ame à la tendresse par la peinture de tout ce que la volupté offre de plus touchant. Vénus alors déploie toutes ses graces; ses mouvements, ses attitudes, ses regards sont l'image des plaisirs de l'amour même.

Les Nymphes vivement émues, s'efforcent de l'imier & de saisir toutes les nuances qu'elle emploie pour les séduire. L'amour, témoin de l'impression, profite de l'instant; il leur porte le dernier coup; & dans une entrée générale, il leur fait peindre toutes les passions qu'il inspire. Leur trouble accroit & augmente sans cesse; de la tendresse elles passent à la jalousie, de la jalousie à la fureur, de la fureur à l'abattement, de l'abattement à l'inconstance; elles éprouvent, en un mot, successivement tous les sentiments divers dont l'âme peut être agitée, & il les rappelle toujours à celui du bonheur. Ce Dieu satisfait & content de sa victoire, cherche à se séparer d'elles; il les fuit, elles le suivent avec ardeur; mais il s'échappe & disparaît, ainsi que sa mère & les Graces; & les Nymphes courent & volent après le plaisir qui les fuit.

Cette scène perd tout à la lecture; vous ne voyez ni la Déesse, ni le Dieu, ni leur suite, vous ne distinguez rien; & dans l'impossibilité où je suis de rendre ce que les traits, la physionomie, les regards & les mouvements des Nymphes exprimoient si bien, je ne puis donner ici que l'idée la plus imparfaite & la plus foible de l'action la plus vive & la plus variée.

Celle qui la fuit lie l'intrigue. L'amour paroît seul; d'un geste & d'un regard il anime la nature. Les lieux changent; ils représentent une forêt vaste & sombre; les Nymphes qui n'ont point perdu le Dieu de vue, entrent précipitamment sur la scène; mais quelle est leur crainte! elles ne voient ni Vénus ni les Graces; l'obscurité de la forêt, le silence qui y règne les glacent d'effroi. Elles reculent en tremblant; l'Amour aussitôt les rassure, il les invite à le suivre; les Nymphes s'abandonnent à lui; il semble les défier par une course légère. Elles courent après lui; mais à la faveur de plusieurs feintes, il leur échappe toujours, & dans l'instant où il paroît être dans l'embarras le plus grand & où les Nymphes croient l'arrêter, il fuit comme un trait, & il est remplacé avec promptitude par douze Faunes. Ce changement subit & imprévu fait un effet d'autant plus grand, que rien n'est aussi frappant que le contraste qui résulte de la situation des Nymphes offrant l'image de l'innocence; les Faunes, celle de la férocité. Les attitudes de ceux-ci sont pleines de fierté & de vigueur; les positions de celles-là n'expriment que la frayeur qu'inspire le danger. Les Faunes poursuivent les Nymphes qui fuient devant eux, mais ils s'en saisissent bientôt. Quelques-unes d'entre elles, profitant cependant d'un instant de méfintelligence que l'ardeur de vaincre a jeté parmi eux, prennent la fuite & leur échappent; il n'en reste que six aux douze Faunes; alors ils s'en disputent la conquête, nul d'entre eux ne veut consentir au partage, & la fureur succédant bientôt à la jalousie, ils luttent & combattent. Celles-ci tremblantes & effrayées passent à chaque instant des mains des uns dans les mains des au-

tres; car ils sont tour-à-tour vainqueurs & vaincus. Cependant au moment où les combattans paroissent n'être occupés que de la défaite de leurs rivaux, elles tentent de s'échapper. Six Faunes s'élancent après elles & ne peuvent les arrêter, parce qu'ils sont eux-mêmes retenus par leurs adversaires qui les poursuivent. Leur colère s'irrite alors de plus en plus. Chacun court aux arbres de la forêt; ils en arrachent des branches avec fureur, & ils se portent de part & d'autre des coups terribles. Leur adresse à les parer étant égale, ils jettent loin d'eux ces inutiles instruments de leur vengeance & de leur rage, & s'élancent avec impétuosité les uns sur les autres, ils luttent avec un acharnement qui tient du délire & du désespoir; ils se saisissent, se terrassent, s'enlèvent de terre, se serrent, s'étouffent, se pressent & frappent, & ce combat n'offre pas un seul instant qui ne soit un tableau. Six de ces Faunes sont enfin victorieux; ils foulent d'un pied leurs ennemis terrassés, & lèvent le bras pour leur porter le dernier coup, lorsque six Nymphes conduites par l'Amour les arrêtent, & leur présentent une couronne de fleurs. Leurs compagnes, sensibles à la honte & à l'abattement des vaincus, laissent tomber à leurs pieds celles qu'elles leur destinoient; ceux-ci, dans une attitude qui peint ce que la douleur & l'accablement ont de plus affreux, sont immobiles; leur tête est abattue, leurs yeux sont fixés sur la terre. Vénus & les Graces, touchées de leurs peines, engagent l'Amour à leur être propice; ce Dieu voltige autour d'eux, & d'un souffle léger il les ranime & les rappelle à la vie; on les voit lever insensiblement des bras mourans & invoquer le fils de Vénus, qui, par ses attitudes & ses regards, leur donne, pour ainsi dire, une nouvelle existence. A peine en jouissent-ils, qu'ils aperçoivent leurs ennemis occupés de leur bonheur & solâtrant autour des Nymphes. Un nouveau dépit s'empare d'eux; leurs yeux étincèlent de feu; ils les attaquent, les combattent, & en triomphent à leur tour; peu contents de cette victoire s'ils n'en emportent des trophées, ils leur enlèvent & leur arrachent les couronnes de fleurs dont ils se glorifioient; mais par un charme de l'Amour, ces couronnes se partagent en deux; cet événement rétablit parmi eux la paix & la tranquillité; les nouveaux vainqueurs & les nouveaux vaincus reçoivent également le prix de la victoire; les Nymphes présentent la main à ceux qui viennent de succomber, & l'Amour unit enfin les Nymphes aux Faunes. Là, le ballet symétrique commence; les beautés mécaniques de l'art se déploient sur une grande chaconne, dans laquelle l'Amour, Vénus, les Graces, les Jeux & les Plaisirs dansent les principaux morceaux. Ici je pouvois craindre le ralentissement de l'action; mais j'ai saisi l'instant où Vénus ayant enchaîné l'Amour avec des fleurs, le mène en lesse pour l'empêcher de suivre une des Graces à laquelle il s'attache; &

pendant ce pas plein d'expression, les plaisirs & les jeux entraînent les Nymphes dans la forêt. Les Faunes les suivent avec empressement; & pour sauver les bienséances, & ne pas rendre trop sensibles les remarques que l'Amour fait faire à sa mère sur cette disparition, je fais rentrer un instant après ces mêmes Nymphes & ces mêmes Faunes. L'expression de ceux-ci, l'air satisfait de celles-là peignent avec des couleurs ménagées dans un passage bien exprimé de la *chaconne*, les tableaux de la volupté coloriés par le sentiment & la décence.

Ce ballet est d'une action chaude & toujours générale. Il a fait, & je puis m'en glorifier, une sensation que la danse n'avoit pas produite jusqu'alors. Ce succès m'a engagé à abandonner le genre auquel je m'étois attaché, moins, je l'avoue, par goût & par connoissance, que par habitude. Je me suis livré dès cet instant à la danse expressive & en action; je me suis attaché à peindre dans une manière plus grande & moins léchée; & j'ai senti que je m'étois trompé grossièrement, en imaginant que la danse n'étoit faite que pour les yeux, & que cet organe étoit la barrière où se bornoient sa puissance & son étendue. Persuadé qu'elle peut aller plus loin, qu'elle a des droits incontestables sur le cœur & sur l'ame, je m'efforcerais désormais de la faire jouir de tous ses avantages.

Les Faunes étoient sans *tonnelets*, & les Nymphes, Vénus & les Graces sans paniers: j'avois proscriit les masques qui se seroient opposés à toute expression. La méthode de M. Garrick m'a été d'un grand secours; on lisoit dans les yeux & sur la physionomie de mes Faunes, tous les mouvements des passions qui les agitoient. Une laçure & une espèce de chaussure imitant de l'écorce d'arbre, m'avoient semblé préférables à des escarpins; point de bas ni de gants blancs, j'en avois assorti la couleur à la teinte de la carnation de ces habitants des forêts; une simple draperie de peau de tigre couvroit une partie de leur corps, tout le reste paroisoit nu; & pour que le costume n'eût pas un air trop dur, & ne contrastât pas trop avec l'habillement élégant des Nymphes, j'avois fait jetter sur les draperies une guirlande de feuillage mêlée de fleurs.

J'avois encore imaginé des silences dans la musique, & ces silences produisoient l'effet le plus flatteur; l'oreille du spectateur cessant tout d'un coup d'être frappée par l'harmonie, son œil embrassoit avec plus d'attention tous les détails des tableaux, la position & le dessin des *groupes*, l'expression des têtes & les différentes parties de l'ensemble; rien n'échappoit à ses regards. Cette suspension dans la musique & dans les mouvements du corps répand un calme & un beau jour; elle fait sortir avec plus de feu les morceaux qui la suivent; ce sont des ombres qui, ménagées avec art & distribuées avec goût, donnent un nouveau prix & une valeur réelle à toutes les parties de la composition; mais le talent consiste à les employer avec

économie. Elles deviendroient aussi funestes à la danse qu'elles le sont quelquefois à la peinture lorsqu'on en abuse.

Passons aux fêtes ou aux *jalouses du ferrail*. Ce ballet & celui dont je viens de parler, ont partagé le goût du public; ils sont néanmoins dans un genre absolument opposé, & ne peuvent être mis en comparaison l'un & l'autre.

Le théâtre représente une des parties du ferrail; un péristyle orné de cascades & de jets d'eau, forme l'avant-scène. Le fond du théâtre offre une colonnade circulaire en charmillie; & les intervalles de cette fleur enrichis de *groupes* & de jets d'eau. Le morceau le plus éloigné qui termine la décoration, présente une cascade de plusieurs nappes, qui se perd dans un bassin, & qui laisse découvrir derrière elle un paysage & un lointain. Les femmes du ferrail sont placées sur de riches sofas & sur des carreaux; elles s'occupent à différents ouvrages en usage chez les Turcs.

Des Eunuques blancs & des Eunuques noirs superbement habillés, paroissent & présentent aux Sultanes le forbet, le café; d'autres s'empresseur de leur offrir des fleurs, des fruits & des parfums. Une d'entre elles, plus occupée d'elle-même que ses compagnes, refuse tout pour avoir un miroir; un esclave lui en présente un. Elle se mire, elle s'examine avec complaisance; elle arrange ses gestes, ses attitudes & sa démarche. Ses compagnes, jalouses de ses graces, cherchent à imiter tous ses mouvements, & delà naissent plusieurs entrées, tant générales que particulières, qui ne peignent que la volupté & le desir ardent que toutes ont également de plaire à leur maître.

Aux charmes d'une musique tendre & du murmure des eaux, succède un air fier & marqué, dansé par des muets, par des Eunuques noirs & des Eunuques blancs qui annoncent l'arrivée du *Grand Seigneur*.

Il entre avec précipitation, suivi de l'Agâ, d'une foule de Janissaires, de plusieurs Bostangis & de quatre Nains. Dans cet instant les Eunuques & les Muets tombent à genoux; toutes les femmes s'inclinent, & les Nains lui offrent dans des corbeilles des fleurs & des fruits. Il choisit un bouquet, & il ordonne par un seul geste à tous les esclaves de disparaître.

Le *Grand-Seigneur* seul au milieu de ses femmes, semble indéterminé sur le choix qu'il doit faire; il se promène autour d'elles avec cet air indécis que donne la multiplicité des objets aimables. Toutes ces femmes s'efforcent de captiver son cœur, mais *Zaïre* & *Zaïde* semblent devoir obtenir la préférence. Il présente le bouquet à *Zaïde*, & dans l'instant qu'elle l'accepte, un regard de *Zaïre* suspend son choix: il l'examine, il promène de nouveau ses regards, il revient ensuite à *Zaïde*; mais un sourire enchanneur de *Zaïre* le décide entièrement. Il lui donne le bouquet; elle l'accepte avec transport. Les autres Sultanes peignent par leurs atti-

tudes le dépit & la jalousie. *Zaïre* jouit malignement de la confusion de ses compagnes & de l'abattement de sa rivale. Le Sultan s'apercevant de l'impression que son choix vient de faire sur l'esprit des femmes du serrail, & voulant ajouter au triomphe de *Zaïre*, ordonne à *Fatime*, à *Zima* & à *Zaïde* d'attacher à la Sultane favorite le bouquet dont il l'a décorée. Elles obéissent à regret; & malgré l'empressement avec lequel elles semblent se rendre aux ordres du Sultan, elles laissent échapper des mouvements de dépit & de désespoir, qu'elles étouffent en apparence lorsqu'elles rencontrent les yeux de leur maître.

Le Sultan danse un *pas-de-deux* voluptueux avec *Zaïre*, & se retire avec elle.

Zaïde, à qui le grand-seigneur avoit feint de présenter le bouquet, confuse & désespérée, se livre, dans une *entrée seule*, à la rage & au dépit le plus affreux. Elle tire son poignard, elle veut s'arracher la vie; mais ses compagnes arrêtent son bras & se hâtent de la détourner de ce dessein barbare.

Zaïde est prête à se rendre, lorsque *Zaïre* reparoit avec fierté; sa présence rappelle sa rivale à toute sa fureur; celle-ci s'élançe avec précipitation sur elle, pour lui porter le coup qu'elle se destinoit; *Zaïre* l'esquive adroitement; elle se saisit de ce même poignard, & lève le bras pour en frapper *Zaïde*. Les femmes du serrail se partagent alors, elles accourent à l'une & à l'autre; *Zaïde* déformée profite de l'instant où son ennemie a le bras arrêté, elle se jette sur le poignard que *Zaïre* porte à son côté, pour s'en servir contre elle; mais les sultanes attentives à leur conservation, parent le coup. Dans l'instant, les eunuques appelés par le bruit, entrent dans le serrail; ils voient le combat engagé de façon à leur faire craindre de ne pouvoir rétablir la paix, & ils sortent précipitamment pour avertir le Sultan. Les sultanes, dans ce moment, entraînent & séparent les deux rivales, qui font des efforts incroyables pour se dégager; elles y réussissent. A peine sont-elles libres, qu'elles s'élançant l'une sur l'autre avec fureur, Toutes les femmes effrayées volent entr'elles pour arrêter leurs coups. Dans le moment le Sultan se présente: le changement que produit son arrivée est un coup de théâtre frappant. Le plaisir & la tendresse succèdent sur-le-champ à la douleur & à la rage. *Zaïre* loin de se plaindre, montre, par une générosité ordinaire aux belles ames, un air de sérénité, qui rassure le Sultan, & qui calme les craintes qu'il avoit de perdre l'objet de sa tendresse. Ce calme fait renaître la joie dans le serrail, & le grand-seigneur permet alors aux eunuques de donner une fête à *Zaïre*; la danse devient générale.

Dans un *pas-de-deux*, *Zaïre* & *Zaïde* se reconcilient. Le grand-seigneur danse avec elles un *pas-de-trois*, dans lequel il marque toujours une préférence décidée pour *Zaïre*.

Cette fête est terminée par une contredanse noble. La dernière figure offre un *groupe* posé sur un

trône élevé sur des gradins; il est composé des femmes du serrail & du grand-seigneur; *Zaïre* & *Zaïde* sont assises à ses côtés. Ce *groupe* est couronné par un grand baldaquin, dont les rideaux sont supportés par des esclaves. Les deux côtés du théâtre offrent un autre *groupe* de *hottangis*, d'eunuques blancs, d'eunuques noirs, de muets, de janissaires & de mains prosternés aux pieds du trône du grand-seigneur.

Voilà une description bien foible d'un enchaînement de scènes, qui toutes intéressent réellement. L'instant où le grand-seigneur se décide, celui où il il emmène la sultane favorite, le combat des femmes, le *groupe* qu'elles forment à l'arrivée du Sultan, ce changement subit, cette opposition de sentiments, cet amour que toutes les femmes ont pour elles-mêmes & qu'elles expriment toutes différemment, sont autant de contrastes que je ne peux faire saisir, Je suis dans la même impuissance relativement aux scènes simultanées que j'avois placées dans ce ballet. La pantomime est un trait, les tableaux qui en résultent sont rapides comme l'éclair; ils ne durent qu'un instant & sont aussitôt place à d'autres. Or, dans un ballet bien conçu, il faut peu de dialogues & peu de moments tranquilles; le cœur doit y être toujours agité. Ainsi comment décrire l'expression vive du sentiment & l'action animée de la pantomime? C'est à l'ame à peindre, & c'est à l'ame à saisir le tableau.

L'action des ballets, dont je viens de parler, est bien moins longue à l'exécution qu'à la lecture. Des signes extérieurs qui annoncent un sentiment, deviennent froids & languissants, s'ils ne sont subitement suivis d'autres signes indicatifs de quelques nouvelles passions qui lui succèdent; encore est-il nécessaire de diviser l'action entre plusieurs personnages; une même altération, les mêmes efforts, les mêmes mouvements; une agitation toujours continuelle fatigueront & ennuiroient enfin & l'acteur & le spectateur; il importe donc d'éviter les longueurs, si l'on veut laisser à l'expression la force qu'elle doit avoir, aux gestes leur énergie, à la physionomie son ton, aux yeux leur éloquence, aux attitudes & aux positions, leurs graces à leur vérité.

Le ballet des fêtes ou des jalousies du serrail, diront peut-être les critiques versés dans la lecture des romans, pêche contre le costume & les usages des Levantins; ils trouveront qu'il est ridicule d'introduire des janissaires & des *hottangis* dans la partie du serrail, destinée aux femmes du grand-seigneur, ils objecteront encore qu'il n'y a point de nains à Constantinople, & que le grand-seigneur ne les aime pas.

Je conviendrai de la justesse de leurs observations & de l'étendue de leurs connoissances; mais je leur répondrai, que si mes idées ont choqué la vérité, elle n'ont point blessé la vraisemblance; & dès-lors j'aurai eu raison de recourir à des licences nécessaires, que tous les auteurs se sont permises

dans des ouvrages bien plus importants que des ballets.

En s'attachant scrupuleusement à peindre le caractère, les mœurs & les usages de certaines nations, les tableaux seroient souvent d'une composition pauvre & monotone; aussi y auroit-il de l'injustice à condamner un peintre, sur les licences ingénieuses qu'il auroit prises, si ces mêmes licences contribuoient à la perfection, à la variété & à l'élegance de ses tableaux.

Lorsque les caractères sont soutenus, que celui de la nation qu'on représente n'est point altéré, & que la nature ne se perd pas sous des embellissements qui lui sont étrangers & qui la dégradent; lorsqu'enfin l'expression du sentiment est fidèle, que le *coloris* est vrai, que le *clair-obscur* est ménagé avec art, que les positions sont nobles, que les groupes sont ingénieux, que les masses sont belles & que le dessin est correct, le tableau dès-lors est excellent, & produit son effet.

Je crois qu'une fête turque ou chinoise ne plairoit point à notre nation, si l'on n'avoit l'art de l'embellir; & je suis persuadé que la manière de danser de ces peuples ne seroit point en droit de séduire: ce costume exact & cette imitation n'offrieroient qu'un spectacle très-plat & peu digne d'un public, qui n'applaudit qu'aurant que les artistes ont l'art d'associer la délicatesse & le goût aux différentes productions qu'on lui présente.

Si ceux qui m'ont critiqué sur la prétendue licence que j'avois prise d'introduire des boïangis & des janissaires au ferrail, avoient été témoins de l'exécution, de la distribution & de la marche de mon ballet, ils auroient vu que ces personnages, qui les ont blessés à cent lieues d'éloignement, n'entroient point dans la partie du ferrail où se tiennent les femmes; qu'ils ne paroissent que dans le jardin, & que je ne les avois associés à cette scène, que pour faire cortège & pour rendre l'arrivée du grand-seigneur plus imposante & plus majestueuse.

Au reste une critique qui ne porte que sur un programme, tombe d'elle-même, parce qu'elle n'est appuyée sur rien. On prononce sur le mérite d'un peintre, d'après ses tableaux & non d'après son style; on doit prononcer de même sur celui du maître de ballets, d'après l'effet des groupes, des situations, des coups de théâtre, des figures ingénieuses, des formes saillantes & de l'ensemble qui règnent dans son ouvrage. Juger de nos productions sans les voir, c'est croire pouvoir décider d'un objet sans lumières.

Je parlerai encore de deux ballets, & mon objet sera rempli. J'en ai dit assez, pour persuader de toutes les difficultés d'un art, qui n'est aisé que pour ceux qui n'approfondissent rien, & qui imaginent que l'action de s'élever de terre d'un pouce plus haut que les autres, ou l'idée de quelques moulinets ou de quelques ronds, doivent leur attirer tous les suffrages. Dans quelque genre que ce soit, plus on approfondit, plus les obstacles se multi-

plient, & plus le but auquel on s'efforce d'atteindre, paroît s'éloigner. Aussi le travail le plus opiniâtre n'offre-t-il aux plus grands artistes qu'une lumière souvent importune, qui les éclaire sur leur insuffisance; tandis que l'ignorant, satisfait de lui-même, au milieu des ténèbres les plus épaisses, croit qu'il n'est absolument rien au-delà de ce qu'il se flatte de savoir.

Le ballet dont je vais parler, a pour titre: *L'Amour corsaire, ou l'embarquement pour Cythère*. La scène se passe sur le bord de la mer, dans l'isle de Misogynie. Quelques arbres inconnus dans nos climats embellissent cette isle. D'un côté du théâtre on aperçoit un autel antique élevé à la divinité que les habitants adorent; une statue représentant un homme qui plonge un poignard dans le sein d'une femme, est élevée au-dessus de l'autel. Les habitants de cette isle sont cruels & barbares; leur coutume est d'immoler à leur divinité toutes les femmes jettées, malheureusement pour elles, sur ces côtes. Ils imposent la même loi à tous les hommes qui échappent à la fureur des flots. Le sujet de la première scène est l'admission d'un étranger sauvé du naufrage. Cet étranger est conduit à l'autel, sur lequel sont appuyés deux grands-prêtres. Une partie des habitants est rangée autour de ce même autel, tenant dans leurs mains des massues avec lesquelles ils s'exercent, tandis que les autres infulaires célèbrent par une danse mystérieuse l'arrivée de ce nouveau profélyte. Celui-ci se voit forcé de promettre solennellement d'immoler avec le fer dont on va l'armer, la première femme qu'un destin trop cruel conduira dans cette isle. A peine commence-t-il à proférer l'affreux serment, dont il frémit lui-même, quoiqu'il fasse le vœu dans son cœur de désobéir au nouveau dieu, dont il embrasse le culte, que la cérémonie est interrompue par des cris perçants poussés à l'aspect d'une chaloupe que bat une horrible tempête, & par une danse vive qui annonce la joie barbare, que fait naître l'espoir de saisir quelques victimes. On aperçoit dans cette chaloupe une femme & un homme qui lèvent les mains vers le ciel & qui demandent du secours. Dorval (c'est le nom de l'étranger) croit reconnoître, à l'approche de cette chaloupe, sa sœur & son ami. Il regarde attentivement; son cœur est pénétré de plaisir & de crainte; il les voit enfin hors de danger: il se livre à l'excès d'une satisfaction, & la joie qu'elle inspire est bientôt balancée par le souvenir du lieu terrible qu'il habite, & ce retour funeste le précipite dans l'abattement & dans la douleur la plus profonde. L'empressement qu'il a d'abord témoigné, a fait prendre le change & en a imposé aux *Mysogyniens*; ils ont cru voir en lui du zèle & un attachement inviolable à leur loi. Cependant Clairville & Constance (c'est le nom des deux amants) abordent enfin; la mort est peinte sur leur visage, leurs yeux s'ouvrent à peine, des cheveux hérissés annoncent leur effroi. Un teint pâle & mourant peint toute l'horreur du trépas, qui s'est pré-

senté mille fois à eux & qu'ils redoutent encore ; mais quelle est leur surprise , lorsqu'ils se sentent étroitement embrassés ! Ils reconnoissent *Dorval* , ils se jettent dans ses bras ; leurs yeux croient à peine ce qu'ils voient ; tous trois ne peuvent se séparer ; l'excès de leur bonheur est exprimé par toutes les démonstrations de la joie la plus pure ; ils s'inondent de leurs larmes , & ces larmes sont des signes non équivoques des sentiments divers qui les agitent. Ici leur situation change. Un sauvage présente à *Dorval* le poignard qui doit percer le cœur de *Constance* , & lui ordonne de le lui plonger dans le sein. *Dorval* indigné d'un ordre aussi barbare , saisit ce fer & veut en frapper le *Misogynien* ; mais *Constance* s'échappant des bras de son amant , suspend le coup que son frère alloit porter : le sauvage saisit cet instrument , il désarme *Dorval* & veut percer le sein de celle qui vient de lui sauver la vie. *Clairville* arrête le bras du perfide , il lui arrache le poignard. *Dorval* & *Clairville* également révoltés de la férocité & de l'inhumanité des habitants de cette île , se rangent du côté de *Constance* ; ils la tiennent étroitement serrée dans leurs bras ; leurs corps font un rempart qu'ils opposent à la barbarie de leurs ennemis , & leurs yeux étincelants de colère semblent défier les *Misogyniens*. Ceux-ci furieux de cette résistance , ordonnent aux sauvages qui ont des massues d'arracher la victime des bras de ces deux étrangers , & de la traîner à l'autel. *Dorval* & *Clairville* encouragés par le danger , désarment deux de ces cruels ; ils se livrent au combat avec fureur & avec audace , & viennent à chaque instant se rallier auprès de *Constance* ; ils ne la perdent pas un moment de vue. Celle-ci tremblante & déolée , craignant de perdre deux objets qui lui sont également chers , s'abandonne au désespoir. Les sacrificateurs aidés de plusieurs sauvages s'élancent sur elle & l'entraînent à l'autel. Dans ce moment elle rappelle tout son courage , elle lutte contre eux ; elle se saisit du poignard d'un des sacrificateurs , elle l'en frappe. Délivrée pour un instant , elle se jette dans les bras de son amant & de son frère ; mais elle en est arrachée. Elle s'échappe de nouveau , & y revole encore. Cependant , ne pouvant résister au nombre , *Dorval* & *Clairville* presque mourants & accablés , sont enchaînés ; *Constance* est entraînée au pied de cet autel , trône de la barbarie. Le bras est prêt à tomber , lorsqu'un dieu protecteur des amants arrête le bras du sacrificateur , en répandant un charme sur cette île , qui en rend tous les habitants immobiles. Cette transition des plus grands mouvements à l'immobilité , produit un effet étonnant. *Constance* évanouie aux pieds du sacrificateur , *Dorval* & *Clairville* voyant à peine la lumière , sont renversés dans les bras de quelques sauvages.

Cette scène , en remontant à l'arrivée de *Constance* & de *Clairville* , offre une reconnoissance touchante ; le coup de théâtre qui la suit est inté-

ressant. Ce n'est point un intérêt particulier qui détermine les combattants. *Constance* craint moins pour ses jours , que pour ceux de son amant & de son frère ; ceux-ci veillent moins à leur conservation qu'à celle de *Constance*. S'ils reçoivent un coup , c'est pour parer celui que l'on porte à l'objet de leur tendresse. Cette scène , longue à la lecture , est vive & animée à l'exécution ; car vous savez qu'il faut moins de temps pour exprimer un sentiment par le geste , qu'il n'en faut pour le peindre par le discours : ainsi lorsque l'instinct est bien choisi , l'action pantomime est plus chaude , plus animée & plus intéressante que celle qui résulte d'une scène dialoguée. Je crois que celle que je viens de vous montrer dans une perspective éloignée , porte un caractère , auquel l'humanité ne peut être insensible , & qu'elle est en droit d'arracher des larmes & de remuer fortement tous ceux dont le cœur est susceptible de sentiment & de délicatesse.

Le jour devient plus beau , les flots irrités s'abaissent , le calme succède à la tempête , plusieurs tritons & plusieurs gayades solârent dans les eaux ; un vaisseau richement orné paroît sur la mer.

L'Amour , sous la forme d'un corsaire , le commande ; les jeux & les plaisirs sont employés aux différentes manœuvres ; une troupe de nymphes vêtues en amazones , sont les soldats qui servent sur ce bord : tout est élégant , tout annonce & caractérise enfin la présence de l'enfant de *Cythere*.

Il aborde ; l'Amour fait jeter l'ancre , il descend de son bord ; les nymphes , les jeux & les plaisirs les suivent ; & en attendant les ordres de ce dieu , cette troupe légère se range en bataille. Les *Misogyniens* reviennent de l'extase & de l'immobilité dans laquelle l'Amour les avoit plongés. Un de ses regards rappelle à la vie *Constance*. *Dorval* & *Clairville* ne doutent point alors que leur libérateur ne soit un dieu , se prosternent à ses pieds. Les sauvages irrités de voir leur culte profané , lèvent tous les massues pour massacrer & les adorateurs & la suite de l'enfant de *Cythere* ; ils tournent même leur rage & leur fureur contre lui ; mais que peuvent les mortels lorsque l'amour commande ? un seul de ses regards suspend tous les bras armés des *Misogyniens*. Il ordonne que l'on renverse leur autel , que l'on brise leur infâme divinité ; les jeux & les plaisirs obéissent à sa voix , l'autel s'ébranle sous leurs coups , la statue s'écroule & se rompt par morceaux. Un nouvel autel paroît & prend la place de celui qui vient d'être détruit. Il est de marbre blanc ; des guirlandes de roses , de jasmin & de myrte ajoutent à son élégance ; des colonnes sortent de la terre pour orner cet autel , & un baldaquin artistement enrichi & porté par un groupe d'amours descend des cieux. Les extrémités en sont soutenues par des zéphirs qui les appuient directement sur les quatre colonnes qui entourent l'autel ;

Tautel ; les arbres antiques de cette île dispa-
roissent pour faire place aux myrtes , aux orangers
& aux bosquets de roses & de jasmins.

Les Misogyniens à l'aspect de leur divinité ren-
versée & de leur culte profané, entrent en fureur ;
mais l'amour ne leur permet de faire éclater leur
colère que par intervalle ; il les arrête toujours
lorsqu'ils sont près de frapper. Les instans du
charme qui les rend immobiles, offrent une multi-
tude de tableaux & de *groupes* qui diffèrent tous
par les positions , par la distribution , par la com-
position , mais qui expriment également ce que la
fureur a de plus affreux. Les tableaux que présen-
tent les Nymphes sont d'un goût & d'un coloris
tout opposé. Elles ne parent les coups que les
Misogyniens tentent de leur porter, qu'avec des
graces & des regards pleins de tendresse & de vo-
lupté. Cependant l'amour ordonne à celles-ci de
combattre & de vaincre ces sauvages ; ceux-ci ne
sont plus qu'une foible résistance. S'ils ont la force
de lever le bras pour porter un coup, ils n'ont
pas le courage de le laisser tomber. Enfin leurs
massues leur échappent , elles tombent de leurs
mains. Vaincus & sans défense, ils se jettent aux
genoux de leurs vainqueurs , qui, naturellement
tendres, leur accordent leur grace en les enchai-
nant avec des guirlandes de fleurs. L'Amour satis-
fait unit *Clairville à Constance*, les *Misogyniens* aux
Nymphes , & donne à *Dorval Zénéide*, jeune nym-
phe que ce Dieu a pris soin de former. Une mar-
che de triomphe forme l'ouverture de ce *ballet* ;
les Nymphes mènent en lesse les vaincus ; l'amour
ordonne des fêtes , & le divertissement général
commence. Ce Dieu, *Clairville & Constance*, *Dor-
val & Zénéide*, les jeux & les plaisirs dansent les
principaux morceaux. La contre-danse noble de ce
ballet se dégrade insensiblement de deux en deux,
& tout le monde se place successivement sur le
vaisseau. De petits gradins posés dans des sens dif-
férens & à des hauteurs diverses, servent, pour
ainsi dire, de piédestal à cette troupe amoureuse,
& offrent un grand *groupe* distribué avec élégance ;
on lève l'ancre, les zéphirs enlèvent les voiles, le
vaisseau prend le large, & poussé par des vents
favorables il vogue vers Cythère.

Ce *ballet* a été exécuté avec soin & rien n'a été
éparné. Les Nymphes avoient des habits galans
dont les corsers différoient peu de ceux des amaz-
ones. Les vêtemens des sauvages étoient d'une forme
singulière & dans des couleurs entières ; une partie
de la poitrine, des bras & des jambes étoient cou-
leur de chair. L'amour n'étoit reconnu que par ses
ailes, & étoit vêtu dans le goût des corsaires bri-
gants. Les habits des jeux & des plaisirs emprun-
toient la forme de ceux des matelots qui servent
sur les bâtimens corsaires, avec cette différence
qu'ils étoient plus galans.

Clairville, *Dorval & Constance*, sans être mis
richement, étoient vêtus de bon goût & convena-
blement. Un beau désordre composoit leur parure.

Equitation, Escrime & Danse.

Le dessin des habits étoit de M. Boquet ; & la mu-
sique de M. Granier. Elle imitoit les accens de la
nature ; sans être d'un chant uniforme, elle étoit
harmonieuse. Il avoit mis enfin l'action en musique ;
chaque trait étoit une expression qui prètoit des
forces & de l'énergie aux mouvements de la danse,
& qui en animoit tous les tableaux.

Je vais passer actuellement au *Jaloux sans rival* ;
ballet Espagnol ; & je prévien d'avance qu'il y a
encore des combats & des poignards. Ou appelle
le *Misanthrope, l'homme aux rubans verts* ; on me
nommera peut être *l'homme aux poignards*. Lorsque
l'on réfléchira cependant sur l'art *pantomime*, lors-
que l'on examinera les limites étroites qui lui sont
prescrites, lorsque l'on considérera enfin son in-
suffisance dans tout ce qui s'appelle dialogue tran-
quille, & que l'on se rappellera jusqu'à quel point il
est subordonné aux règles de la peinture, qui,
comme la pantomime, ne peut rendre que des ins-
tans, on ne pourra me blâmer de choisir tous ceux
qui peuvent, par leurs liaisons & par leurs succes-
sions, remuer le cœur & affecter l'ame. Je ne fais
si j'ai bien fait de m'attacher à ce genre, mais les
larmes que le public a données à plusieurs scènes
de mes *ballets*, l'émotion vive qu'ils ont causée,
me persuadent que si je n'ai point encore atteint le
but, du moins ai-je trouvé la route qui peut y con-
duire. Je ne me flatte point de pouvoir franchir la
distance immense qui m'en éloigne & qui m'en sé-
pare ; ce succès n'est réservé qu'à ceux à qui le gé-
nie prête des ailes ; mais j'aurai du moins la sa-
tisfaction d'avoir ouvert la voie. Indiquer le che-
min qui mène à la perfection, est un avantage qui
suffit à quiconque n'a pas eu la force d'y arriver.

Fernand est amant d'Inès ; Clitandre, petit-maî-
tre françois, est amant de Béatrix, amie d'Inès ;
voilà les personnages sur lesquels roule toute l'in-
trigue. *Clitandre*, à propos d'un coup d'échec, se
brouille vivement avec Béatrix.

Quelques choses qu'aient pu dire les pet's cri-
tiques au sujet de la scène simultanée de M. Dide-
rot & de la partie de trictrac jouée dans la pre-
mière scène du père de famille, ce qui la rend plus
vraie & plus naturelle, j'ai mis un jeu d'échec dans
mon *ballet*. Le théâtre est ou devoit être le tableau
fidèle de la vie humaine ; or tout ce qui se fait de
décent & de permis dans la société, peut être jetté
sur cette toile ; tant pis pour ceux que le beau sim-
ple ne séduit point ; si leur cœur est glacé, & s'il
est insensible aux images intéressantes que pré-
sentent des mœurs douces & honnêtes, faut-il qu'un
auteur abandonne ses sentimens & renonce sans
cesse à la nature, pour se livrer à des fées & à
des bambochades ? Ou ne peut-on être ému que
par un spectacle continuel de dieux & de héros in-
troduits sur la scène ?

Inès cherche à raccommo-der *Clitandre & Béa-
trix* : celle-ci naturellement fière se retire ; *Clitan-
dre* désespéré la suit ; ne pouvant obtenir son par-
don, il revient un instant après, & conjure *Inès*

A a a

de lui être favorable. Celle-ci lui promet de s'intéresser en sa faveur, mais elle lui expose le danger qu'elle court d'être seule avec lui; elle craint la jalousie de Fernand. Le François toujours pétulant, & plus occupé de son amour que des inquiétudes d'Inès, se jette à ses genoux, pour la presser de ne point oublier de parler à Béatrix. Fernand paroît, & sans rien examiner, il s'élançe avec fureur sur Clirandre; il lui saisit la main dans l'instant qu'il baise celle d'Inès & qu'elle fait des efforts pour s'en défendre; & sur-le-champ il tire un poignard pour le frapper; mais Inès pare le coup, & Béatrix attirée par le bruit, couvre de son corps celui de son amant. L'Espagnol dès cet instant interprète le sentiment d'Inès à son désavantage; il prend sa compassion pour de la tendresse, ses craintes pour de l'amour; excité par les images que la jalousie porte dans son cœur, il se dégage d'Inès & court sur Clirandre. La fuite précipitée de celui-ci le sauve du danger; mais l'Espagnol au désespoir de n'avoir pu assouvir sa rage, se retourne avec promptitude vers Inès pour lui porter le coup qu'il destinoit à son prétendu rival. Il veut la frapper, mais le mouvement qu'elle fait pour voler au devant du bras qui la menace, arrête le transport du jaloux & lui fait tomber le fer de la main. Un geste d'Inès semble reprocher à son amant son injustice. Désespérée de survivre au soupçon qu'il a conçu de son infidélité, elle tombe sur un fauteuil: Fernand toujours jaloux, mais honteux de sa barbarie, se jette sur un autre siège. Les deux amans offrent l'image du désespoir & de l'amour en courroux. Leurs yeux se cherchent & s'évitent, s'enflamment & s'attendrissent. Inès tire une lettre de son sein, Fernand l'imite; chacun y lit les sentiments de l'amour le plus tendre; mais tous deux se croyant trompés, déchirent avec dépit ces premiers gages de leur amour. Egalement piqués de ces marques de mépris, ils regardent attentivement les portraits qu'ils ont l'un de l'autre, & n'y voyant plus que les traits de l'infidélité & du parjure, ils les jettent à leurs pieds. Fernand exprime cependant par ses gestes & ses regards combien ce sacrifice lui déchire le cœur; c'est par un effort violent qu'il se défait d'un portrait qui lui est si cher; il laisse tomber, ou pour mieux dire, il le laisse échapper avec peine de ses mains. Dans cet instant il se jette sur son siège, & se livre à la douleur & au désespoir.

Béatrix, témoin de cette scène, fait alors des efforts pour les raccommoier, & pour les engager l'un & l'autre à s'approcher réciproquement. Inès fait les premiers pas; mais s'apercevant que Fernand ne répond point à son empressement, elle prend la fuite; Béatrix l'arrête sur-le-champ; & l'Espagnol voyant que sa maîtresse veut l'éviter, fuit à son tour avec un air d'accablement & de dépit.

Béatrix persiste, & veut toujours les contraindre à faire la paix. Pour cet effet elle les oblige à se donner la main; ils se font tirer l'un & l'autre,

mais elle parvient enfin à les rapprocher & à les réunir. Elle les considère ensuite avec un sourire malin. Les deux amans n'osant encore se regarder, malgré l'envie qu'ils en ont, se trouvent dos à dos; insensiblement ils se retournent. Inès, par un regard, assure le pardon de Fernand, qui lui baise la main avec transport; & ils se retirent tous trois pénétrés de la joie la plus vive.

Clirandre paroît sur la scène. Son entrée est un monologue; elle emprunte ses traits de la crainte & de l'inquiétude. Il cherche sa maîtresse; mais appercevant Fernand, il fuit avec célérité. Celui-ci témoigne à Béatrix sa reconnoissance; mais comme rien ne ressemble plus à l'amour que l'amitié, Inès qui le surprend tandis qu'il baise la main à Béatrix, en prend occasion pour se venger de la scène que la jalousie de son amant lui a fait essuyer. Elle feint d'être jalouse à son tour. L'Espagnol la croyant réellement affectée de cette passion, cherche à la détromper en lui donnant de nouvelles assurances de sa tendresse; elle y paroît insensible; & ne le regardant qu'avec des yeux troublés & menaçans, elle lui montre un poignard; il frémit, il recule de frayeur; il s'élançe pour le lui arracher, mais elle feint de s'en frapper; elle chancelle & tombe dans les bras de ses suivantes. A ce spectacle Fernand demeure immobile & sans sentiment, & n'écoulant soudain que son désespoir, il s'y livre tout entier & tente de s'arracher la vie. Tous les Espagnols se jettent sur lui & le désarment; furieux, il lutte contre eux & cherche à résister à leurs efforts; il en terrasse plusieurs, mais accablé par le nombre & par sa douleur, ses forces diminuent insensiblement, ses jambes se déroberent sous lui, ses yeux s'obscurcissent & se ferment, ses traits annoncent la mort, il tombe évanoui dans les bras des Espagnols.

Inès qui, dans les commencemens de cette scène, jouissoit du plaisir d'une vengeance qu'elle croyoit innocente & dont elle ne prévoyoit point les suites, s'apercevant de ses tristes effets, donne les marques les plus convaincantes de la sincérité de son repentir; elle vole à son amant, le serre tendrement dans ses bras, le prend par la main, & s'efforce de le rappeler à la vie. Fernand ouvre les yeux; sa vue paroît troublée, il tourne la tête du côté d'Inès; mais quel est son étonnement! il croit à peine ce qu'il voit; il ne peut se persuader qu'Inès vive encore; & doutant de son bonheur, il exprime tour-à-tour sa surprise, sa crainte, sa joie, sa tendresse & son ravissement; il tombe aux genoux de sa maîtresse, qui le reçoit dans ses bras avec les transports de l'amante la plus passionnée.

Les différens événemens que cette scène a produits rendent l'action générale; le plaisir s'empare de tous les cœurs; il se manifeste par les danses où Fernand, Inès, Béatrix & Clirandre président. Après plusieurs pas particuliers qui peignent l'en-

jouement & la volupté, le ballet est terminé par une contre-danse générale.

Il est aisé de s'apercevoir que ce ballet n'est qu'une combinaison des scènes les plus saillantes de plusieurs drames de notre théâtre. Ce sont des tableaux des meilleurs maîtres que j'ai pris soin de réunir.

Le premier est pris de M. Diderot ; le second offre un coup de théâtre de mon imagination, je veux parler de l'instant où *Fernand* lève le bras sur *Clitandre*. Celui qui le suit est tiré de *Mahomet II* lorsqu'il veut poignarder *Irene*, & qu'elle lui dit en volant au-devant du coup :

*Ton bras est suspendu, qui l'arrête ? ose tout ;
Dans un cœur tout à toi laisse tomber le coup.*

La scène de dépit, les lettres déchirées & les portraits rendus avec mépris, présentent la scène du dépit amoureux de *Molière*. Le raccommodement de *Fernand* & d'*Inès* n'est autre chose que celui de *Mariane* & de *Valere* du *Tartuffe*, ménagés adroitement par *Dorine*. La feinte jalousie d'*Inès* est un épisode de pure invention. L'égarément de *Fernand*, sa rage, sa fureur, son désespoir & son accablement sont l'image des fureurs d'*Oreste* de l'*Andromaque* de *Racine*. La reconnaissance enfin est celle de *Rhadamiste* & *Zénobie* de *Ni. Crébillon*. Tout ce qui lie ces tableaux pour n'en former qu'un seul est de moi.

On voit que ce ballet n'est exactement qu'un es-sai que j'ai voulu faire pour sonder le goût du public, & pour me convaincre de la possibilité qu'il y a d'associer le genre tragique à la danse. Tout eut du succès dans ce ballet, sans en excepter même la scène du dépit, jouée partie assis & partie debout ; elle parut aussi vive, aussi animée & aussi naturelle que toutes les autres. Il y a dix mois que l'on voit ce spectacle & qu'on le voit avec plaisir ; effet certain de la danse en action ; elle paroît toujours nouvelle, parce qu'elle parle à l'ame, & qu'elle intéresse également le cœur & les yeux.

J'ai passé légèrement sur les parties de détail, pour épargner l'ennui qu'elles auroient pu causer ; & je vais finir par quelques réflexions sur l'entêtement, la négligence & la paresse des artistes, & sur la facilité du public à céder aux impressions de l'habitude.

Que l'on consulte tous ceux qui applaudissent indifféremment, & qui croiroient avoir perdu l'argent qu'ils ont donné à la porte, s'ils n'avoient frappé des pieds ou des mains ; qu'on leur demande, dis-je, comment ils trouvent la danse & les ballets ? Miraculeux, répondront-ils, ils sont du dernier bien ; & les arts agréables sont étonnans. Représentez-leur qu'il y a des changements à faire, que la danse est froide, que les ballets n'ont d'autre mérite que celui du dessin, que l'expression y est négligée, que la pantomime est inconnue, que les plans sont vuides de sens, que l'on s'attache à peindre des sujets trop minces ou trop vas-

tes, & qu'il y auroit une réforme considérable à faire au théâtre, ils vous traiteront de stupide & d'insensé ; ils ne pourront s'imaginer que la danse & les ballets puissent leur procurer des plaisirs plus vifs. Que l'on continue, ajouteront-ils, à faire de belles pirouettes, de beaux entrechats ; que l'on se tienne longtemps sur la pointe du pied pour nous avertir des difficultés de l'art ; qu'on remue toujours les jambes avec la même vitesse, & nous ferons contents. Nous ne voulons point de changement ; tout est bien, & l'on ne peut rien faire de plus agréable. « Mais la danse, poursuivront les gens de goût, ne vous cause que des sensations médiocres, & vous en éprouveriez de bien plus vives, si cet art étoit porté au degré de perfection où il peut atteindre.

Nous ne nous soucions pas, répondront-ils, que la danse & les ballets nous attendrissent, qu'ils nous fassent verser des larmes ; nous ne voulons pas que cet art nous occupe sérieusement ; le raisonnement lui ôteroit ses charmes ; c'est moins à l'esprit à diriger ses mouvemens qu'à la folie ; le bon sens l'anéantiroit ; nous prétendons rire aux ballets, causer aux tragédies, & parler petites maisons, petits soupers & équipages à la comédie ».

Voilà un système assez général. Est-il possible que le génie créateur soit toujours persécuté ? Soyez ami de la vérité, c'est un titre qui révolte tous ceux qui la craignent. M. de *Cahusac* dévoile les beautés de notre art, il propose des embellissemens nécessaires ; il ne veut rien ôter à la danse ; il ne cherche, au contraire, qu'à tracer un chemin sûr dans lequel les danseurs ne puissent s'égarer ; on dédaigne de le suivre. M. *Diderot*, ce philosophe ami de la nature, c'est-à-dire, du vrai & du beau simple, cherche également à enrichir la scène françoise d'un genre qu'il a moins puisé dans son imagination que dans l'humanité ; il voudroit substituer la pantomime aux manières ; le ton de la nature au ton amonlé de l'art, les habits simples aux colifichets & à l'oripeau ; le vrai au fabuleux ; l'esprit & le bon sens au jargon entortillé, à ces petits portraits mal peints qui font grimacer la nature & qui l'enlaidissent ; il voudroit, dis-je, que la comédie françoise méritât le titre glorieux de l'école des mœurs ; que les contrastes fussent moins choquans & ménagés avec plus d'art ; que les vertus enfin n'eussent pas besoin d'être opposées aux vices pour être aimables & pour séduire, parce que ces ombres trop fortes, loin de donner de la valeur aux objets & de les éclairer, les affoiblissoient & les éteignent ; mais tous ses efforts sont impuissans.

Le traité de M. de *Cahusac* sur la danse est aussi nécessaire aux danseurs, que l'étude de la chronologie est indispensable à ceux qui veulent écrire l'histoire ; cependant il a été critiqué des personnes de l'art, il a même excité les fades plaisanteries de ceux qui, par de certaines raisons, ne pouvoient ni le lire ni l'entendre. Combien le mot *pantomime*

n'a-t-il pas choqué tous ceux qui dansent le sérieux ? Il seroit beau, disoient-ils, de voir danser ce genre en *pantomime* ! avouez, Monsieur, qu'il faut absolument ignorer la signification du mot, pour tenir un tel langage. J'aimerois autant que l'on me dit, je renonce à l'esprit ; je ne veux point avoir d'ame, je veux être brute toute la vie.

Plusieurs danseurs qui se récrient sur l'impossibilité qu'il y auroit de joindre la *pantomime* à l'exécution mécanique, & qui n'ont fait aucune tentative ni aucun effort pour y réussir, attaquent encore l'ouvrage de M. de Cahufac avec des armes bien foibles. Ils lui reprochoient de ne point connoître la mécanique de l'art, & concluoient delà que ses raisonnemens ne portoient sur aucuns principes. Quels discours ! est-il besoin de sçavoir faire la *gargouillade* & l'*entrechat*, pour juger sainement des effets de ce spectacle, pour sentir ce qui lui manque, & pour indiquer ce qui lui convient ? Faut-il être danseur pour s'apercevoir du peu d'esprit qui règne dans un *pas de deux*, des contre-sens qui se font habituellement dans des *ballets*, du peu d'expression des exécutans, & de la médiocrité des compositeurs ? Que diroit-on d'un auteur qui ne voudroit pas se soumettre au jugement du parterre, parce que ceux qui le composent n'ont pas tous le talent de faire des vers ?

Si M. de Cahufac s'étoit attaché aux pas de la danse, aux mouvemens compassés des bras, aux enchaînemens & aux mélanges compliqués des temps, il auroit couru les risques de s'égarer ; mais il a abandonné toutes ces parties grossières à ceux qui n'ont que des jambes & des bras. Ce n'est pas pour eux qu'il a prétendu écrire, il n'a traité que la poétique de l'art ; il en a saisi l'esprit & le caractère ; malheur à tous ceux qui ne peuvent ni le goûter ni l'entendre ! disons la vérité, le genre qu'il propose est difficile, mais en est-il moins beau ? C'est le seul qui convienne à la danse & qui puisse l'embellir.

Les grands comédiens feront du sentiment de M. Diderot ; les médiocres seront les seuls qui s'élèveront contre le genre qu'il indique ; pourquoi ? C'est qu'il est pris dans la nature, c'est qu'il faut des hommes pour le rendre, & non pas des automates ; c'est qu'il exige des perfections qui ne peuvent s'acquérir, si l'on n'en porte le germe en soi-même, & qu'il n'est pas seulement question de débiter, mais qu'il faut sentir vivement & avoir de l'ame.

Il faudroit jouer, disois-je un jour à un comédien, le *Père de famille* & le *Fils naturel*. Ils ne seroient point d'effet au théâtre, me répliqua-t-il. Avez-vous lu ces deux drames ? oui, me répondit-il. Eh bien, n'avez-vous pas été ému, votre ame n'a-t-elle point été affectée, votre cœur ne s'est-il pas attendri, & vos yeux ont-ils pu refuser des larmes aux tableaux simples, mais touchans, que l'auteur a peints si naturellement ? J'ai éprouvé,

me dit-il, tous ces mouvemens. Pourquoi donc ; lui répondis-je, doutez vous de l'effet que ces pièces produiroient au théâtre, puisqu'elles vous ont séduit, quoique dégagées des charmes de l'illusion que leur prêteroit la scène, & quoique privées de la nouvelle force qu'elles acqueriroient étant jouées par de bons acteurs ? Voilà la difficulté ; il seroit rare d'en trouver un grand nombre, continua-t-il, capable de jouer ces pièces ; ces scènes simulées seroient embarrassantes à bien rendre ; cette action *pantomime* seroit l'écueil contre lequel la plupart des comédiens échoueroient. La scène muette est épineuse, c'est la pierre de touche de l'auteur. Ces phrases coupées, ces sens suspendus, ces soupirs, ces sons à peine articulés demanderoient une vérité, une ame, une expression & un esprit qu'il n'est pas permis à tout le monde d'avoir ; cette simplicité dans les vêtemens dépouillant l'acteur de l'embellissement de l'art, le laisseroit voir tel qu'il est ; sa taille n'étant plus relevée par l'élégance de la parure, il auroit besoin pour plaire de la belle nature ; rien ne masqueroit ses imperfections, & les yeux du spectateur n'étant plus éblouis par le clinquant & les colifichets, se fixeroient entièrement sur le comédien. Je conviens, lui dis-je, que l'un en tout genres exige de grandes perfections ; qu'il ne sied qu'à la beauté d'être simple, & que le déshabillé ajoute même à ses graces ; mais ce n'est ni la faute de M. Diderot, ni celle de M. de Cahufac, si les grands talens sont rares ; ils ne demandent l'un & l'autre qu'une perfection que l'on pourroit atteindre avec de l'émulation : le genre qu'ils ont tracé est le genre par excellence : il n'emprunte ses traits & ses graces que de la nature.

Si les avis & les conseils de MM. Diderot & de Cahufac ne sont point suivis, si les routes qu'ils indiquent pour arriver à la perfection sont dédaignées, puis-je me flatter de réussir ? Non sans doute, Monsieur, & il y auroit de la témérité à le penser.

Je fais que la crainte frivole d'innover arrête toujours les artistes pusillanimes ; je n'ignore point encore que l'habitude attache fortement les talens médiocres aux vieilles rubriques de leur profession ; je conçois que l'imitation en tout genre a des charmes qui séduisent tous ceux qui sont sans goût & sans génie ; la raison en est simple, c'est qu'il est moins difficile de copier que de créer.

Combien de talens égarés par une servile imitation ! combien de dispositions étouffées & d'artistes ignorés, pour avoir quitté le genre & la manière qui leur étoient propres, & pour s'être efforcés de saisir ce qui n'étoit pas fait pour eux ! combien de comédiens faux & de parodistes détestables qui ont abandonné les accents de la nature, qui ont renoncé à eux-mêmes, à leur voix, à leur marche, à leurs gestes & à leur physionomie, pour emprunter des organes, un jeu, une prononciation, une démarche, une expression & des traits qui les défigurent, de manière qu'ils n'offrent que

la charge ridicule des originaux qu'ils ont voulu copier ! Combien de danseurs, de peintres & de musiciens se sont perdus en suivant cette route facile, mais pernicieuse, qui mèneroit insensiblement à la destruction & à l'anéantissement des arts, si les siècles ne produisoient toujours quelques hommes rares qui, prenant la nature pour modèle & le génie pour guide, s'élèvent d'un vol hardi & de leurs propres ailes à la perfection !

Tous ceux qui sont subjugués par l'imitation oublieront toujours la belle nature, pour ne penser uniquement qu'au modèle qui les frappe & qui les séduit ; modèle souvent imparfait & dont la copie ne peut plaire.

Questionnez les artistes ; demandez-leur pourquoi ils ne s'appliquent point à être originaux, & à donner à leur art une forme plus simple, une expression plus vraie, un air plus naturel ; ils vous répondront pour justifier leur indolence & leur paresse, qu'ils craignent de se donner un ridicule, qu'il y a du danger à innover, à créer ; que le public est accoutumé à telle manière, & que s'en écarter ce seroit lui déplaire. Voilà les raisons sur lesquelles ils se fonderont pour assujettir les arts au caprice & au changement, parce qu'ils ignoreront qu'ils sont enfans de la nature, qu'ils ne doivent suivre qu'elle, & qu'ils doivent être invariables dans les règles qu'elle prescrit. Ils s'efforceront enfin de vous persuader qu'il est plus glorieux de végéter & de languir à l'ombre des originaux que les éclipsent & qui les écrasent, que de se donner la peine d'être originaux eux-mêmes.

M. Diderot n'a eu d'autre but que celui de la perfection du théâtre ; il vouloit ramener à la nature tous les comédiens qui s'en sont écartés. M. de Cahusac rappeloit également les danseurs à la vérité ; mais tout ce qu'ils ont dit a paru faux, parce que tout ce qu'ils ont dit ne présente que les traits de la simplicité. On n'a point voulu convenir qu'il ne falloit que de l'esprit pour mettre en pratique leurs conseils. Peut-on avouer qu'on en manque ? Est-il possible de confesser que l'on n'a point d'expression ? Ce seroit convenir que l'on n'a point d'ame. On dit bien, je n'ai point de poumons ; mais je n'ai jamais entendu dire, je n'ai point d'entrailles. Les danseurs avouent quelquefois qu'ils n'ont point de vigueur, mais ils n'ont pas la même franchise lorsqu'il est question de parler de la stérilité de leur imagination. Enfin les maîtres de ballets articulent avec naïveté qu'ils ne composent pas vite & que leur métier les ennuie ; mais ils ne conviennent point qu'ils ennuient à leur tour le spectateur, qu'ils sont froids, diffus, monotones, & qu'ils n'ont point de génie. Tels sont la plupart des hommes qui se livrent au théâtre ; ils se croient tous parfaits. Aussi n'est-il pas étonnant que ceux qui se sont efforcés de leur dessiller les yeux, se dégoûtent & se repentent même d'avoir tenté leur guérison.

L'amour-propre est dans toutes les conditions &

dans tous les états un mal incurable. En vain cherche-t-on à ramener l'art à la nature, la désertion est générale ; il n'est point d'amnésie qui puisse déterminer les artistes à revenir sous ses étendards, & à se rallier sous les drapeaux de la vérité & de la simplicité. C'est un service étranger qui leur seroit trop pénible & trop dur. Il a donc été plus simple de dire que M. de Cahusac parloit en auteur & non en danseur, & que le genre qu'il proposoit étoit extravagant. On s'est écrié par la même raison, que le fils naturel & le père de famille n'étoient point des pièces de théâtre, & il a été plus facile de s'en tenir là que d'élayer de les jouer ; au moyen de quoi les artistes ont raison, & les auteurs passent pour des imbécilles. Leurs ouvrages ne sont que des rêves faits par des moralistes ennuyeux & de mauvaise humeur, ils sont sans prix & sans mérite. Eh ! comment pourroient-ils en avoir ? Y voit-on tous les petits mots à la mode, tous les petits portraits, les petites épigrammes & les petites saillies ? car les *infinitement petits* plaisent souvent à Paris. J'ai vu un temps où l'on ne parloit que des *petits enfans*, que des *petits comédiens*, que des *petits violons*, que du *petit anglois* & que du *petit cheval de la foire*.

Il seroit avantageux pour la plus grande partie de ceux qui se livrent à la danse & qui s'adonnent aux ballets, d'avoir des maîtres habiles qui leur enseignassent toutes les choses qu'ils ignorent & qui sont intimement liées à leur état. La plupart dédaignent & sacrifient toutes les connoissances qu'il leur importoit d'avoir, à une oisiveté méprisable, à un genre de vie & de dissipation qui dégradent l'art & avilissent l'artiste. Cette mauvaise conduite trop justement reprochée, est la base du préjugé fatal qui règne indifféremment contre les gens qui se consacrent au théâtre ; préjugé qui se dissiperoit bientôt, malgré la censure amère du très-illustre cynique de ce siècle, s'ils cherchoient à se distinguer par les mœurs & par la supériorité des talens.

BATTEMENT. Mouvements en l'air que l'on fait d'une jambe, pendant que le corps est posé sur l'autre, & qui rendent la danse très-brillante, surtout lorsqu'ils sont faits avec légèreté.

La hanche & le genou forment & disposent ces mouvements : la hanche conduit la cuisse, pour s'écarter ou pour s'approcher ; & le genou par sa flexion forme le *battement*, en se croisant, soit devant, soit derrière l'autre jambe qui porte.

Supposé donc, que vous soyez sur le pied gauche, la jambe droite en l'air & bien étendue, il faut la croiser devant la gauche, en approchant la cuisse & en pliant le genou, & l'étendre en l'ouvrant à côté ; plier du même temps le genou en croisant derrière, puis l'étendre à côté, & continuer d'en faire plusieurs de suite, tant d'une jambe que de l'autre. On mêle les *battements* avec

d'autres pas ; ils en rendent la danse beaucoup plus gaie.

BATTEMENTS simples. On fait, par exemple, un coupé en avant du pied gauche, & la jambe droite qui est derrière, vient faire un *battement* en frappant la jambe gauche, & se reporte du même temps en arrière, à la quatrième position. Ce *battement* se fait les jambes étendues, parce qu'aux demi-coupés que l'on fait en avant, on doit être élevé sur la pointe ; & les jambes tendues, c'est dans ce même temps que vous faites ce *battement* ; alors la jambe droite se portant en arrière, le talon gauche se pose à terre, & donne la liberté au pied droit de se porter à la quatrième position, comme on le voit à l'article des coupés. V. COUPÉ.

Il y a encore des *battements* qui se font différemment des autres ; ce n'est que des hanches qu'ils se forment, comme les entre-chats, les cabrioles & autres pas de ballet.

BOCANE ; danse grave, ainsi nommée de Bocan, maître à danser de la reine Anne d'Autriche, qui en fut l'inventeur. On commença à la danser en 1645. Elle n'est plus d'usage. (B)

BOURRÉE ; espèce de danse. Elle est gaie, & on croit qu'elle nous vient d'Auvergne : elle est en effet toujours en usage dans cette province. Elle est composée de trois pas joints ensemble, avec deux mouvements. On la commence par une noire en levant,

Mouret a fait de jolies *bourrées* ; il a porté ce genre d'airs & de danse dans ses ballets.

On l'a peu suivie, cette danse ne paroissant pas assez noble pour le théâtre de l'opéra. (B)

La *bourrée* est à deux temps, & composée de deux parties, dont il faut que chacune ait quatre mesures, ou un nombre de mesures multiple de quatre. Elle diffère peu du rigaudon. Voyez RIGAUDON.

BOURRÉE (pas de), ce pas est composé de deux mouvements ; savoir, d'un demi-coupé avec un pas marché sur la pointe du pied, & d'un demi-jetté ; je dis d'un demi-jetté, parce qu'il n'est sauté qu'à demi ; & comme ce pas est coulant, son dernier pas ne doit pas être marqué si fort. On en a adouci l'usage, parce qu'il demande beaucoup de force dans le cou-de-pied : on y a donc ajouté le fleuret. Voyez la définition de ce pas.

Pas de bourrée avec fleuret dessus & dessous. Ces pas se font en revenant du côté gauche, le pied droit étant à la première position. On plie sur le pied gauche, en ouvrant les genoux, & étant plié, on croise le pied devant soi jusqu'à la cinquième position, & l'on s'élève dessus. On porte ensuite le pied gauche à côté de la seconde position, & le droit se croise derrière à la cinquième ; ce qui fait l'étendue du pas.

Ceux qui se font dessous & dessus, ne diffèrent du premier, qu'en ce que le demi-coupé se

croise derrière, & le troisième se croise devant.

Quant à ceux qui se font de côté, en effaçant l'épaule ; le corps étant posé sur le pied gauche, on plie dessus, ayant le pied droit en l'air près du gauche, & on le porte à côté en s'élevant sur la pointe, & en retirant l'épaule droite en arrière : mais la jambe gauche suit la droite, & se pose derrière à la troisième position, les genoux étendus sur la pointe ; & pour le troisième, on laisse glisser le pied droit devant, à la quatrième position, en laissant poser le talon à terre, ce qui finit ce pas. Le corps étant posé sur le droit, on peut plier dessus, & en faire un autre du gauche.

Pas de bourrée ouvert. Si on prend ce pas du pied droit, l'ayant en l'air à la première position, on plie sur le gauche, & l'on porte le droit à la seconde position ; on s'élève sur ce pied, en faisant ce pas de la sorte : la jambe gauche suit la droite, en s'approchant à la première position, & dans le même temps le droit se pose entièrement, & de suite le gauche se pose à côté, à la seconde position, en laissant tomber le talon le premier. Lorsque le corps se pose sur ce pied, on s'élève sur la pointe ; par cette opération on attire la jambe droite, dont le pied se glisse derrière la gauche, jusqu'à la troisième position, & le pas est terminé. Si l'on en veut faire un autre du pied gauche, il faut porter le talon droit à terre, plier dessus, & porter le pied gauche à côté, en observant les mêmes règles.

Pas de bourrée emboîté ; ce pas s'appelle ainsi, parce qu'il s'arrête au second pas à l'emboîture. Il faut faire le demi-coupé en arrière, en portant le pied à la quatrième position. Le second pas se porte vite à la troisième, & on reste un peu dans cette position sur la pointe des pieds, les jambes étendues ; puis on laisse glisser le pied qui est devant, jusqu'à la quatrième position. Ce mouvement se fait, en laissant plier le genou de la jambe de derrière, qui renvoie par son plié le corps sur le pied de devant ; ce qui fait l'étendue de ce pas.

BRAS. Rien n'est plus avantageux à ceux qui ont de l'inclination pour la danse & de la disposition pour l'exécuter, que de s'attacher à bien conduire leurs bras ; c'est pourquoi ils doivent lire avec beaucoup d'attention les règles suivantes. Ils comprendront plus facilement les leçons de leurs maîtres, & avanceront davantage.

Il est vrai, que le bon maître fait les placer à propos, selon la construction de l'écolier ; comme de les faire porter plus haut, si le sujet a la taille courte, & s'il a la taille longue, ils doivent être à la hauteur des hanches : mais s'il est proportionné, il les tiendra à la hauteur du creux de l'estomac.

Les bras qui accompagnent bien le corps en dansant, font comme la bordure fait à un ta-

bleau : car si elle n'est faite de façon qu'elle puisse convenir au tableau, quelque beau qu'il soit, il n'est pas si parant ; ainsi, quelque bien qu'un danseur fasse les pas, s'il n'a pas les *bras* doux & gracieux, sa danse ne paroîtra pas animée, & par conséquent, fera le même effet que le tableau hors de sa bordure. Quelques-uns m'algéueront que c'est un don particulier ; je l'avoue : mais néanmoins j'espère que je ne laisserai pas de donner des moyens pour les acquérir, par une ample & distincte démonstration que j'en ferai dans cette partie, & qui ne doit pas moins contribuer à l'avancement de la jeunesse, qu'au soulagement des maîtres, ce qui est tout ce que je me suis proposé dans mon livre.

Comme l'ornement du corps, en dansant, ainsi que je viens de le dire, dépend de bien faire les *bras*, on ne peut prendre trop de précaution de les savoir bien poser d'abord, afin qu'ils puissent se mouvoir dans toute la liberté nécessaire. C'est pourquoi je suppose, dans l'élévation que je représente par cette figure, qu'une personne soit bien proportionnée : ainsi il m'a paru suivant les règles, qu'il faut les élever à la hauteur du creux de l'estomac, comme je le démontre par cette figure. Elle est représentée de face, pour que l'on puisse distinguer toutes les parties dans leur juste égalité : elle a la tête droite, le corps posé sur les deux jambes, les pieds à la deuxième position ; ce qui est relatif avec les *bras*, en ce que les jambes étant ouvertes, & les deux pieds sur une même ligne, les *bras* doivent être ouverts & élevés également ; car s'ils étoient plus hauts, ils tiendroient du crucifix, outre qu'ils seroient plus portés à la roideur, & n'auroient pas la même douceur. Néanmoins comme nulle règle n'est sans exception, & que l'on est obligé d'aider ou de cacher les défauts de la nature, c'est dans cette occasion que les maîtres doivent gouverner leurs écoliers : par exemple, si une personne a la taille courte, il faut de nécessité lui faire lever les *bras* un peu plus haut, afin de lui dégager la taille, ce qui par conséquent lui donne plus d'agrément ; de même, si la taille est longue, il faut ne les faire lever qu'à la hauteur des hanches, ce qui diminue en quelque façon cette disproportion, & donne tout l'agrément que l'on n'auroit pas, sans ces sortes d'attentions. Je lui ai aussi représenté les mains ni ouvertes ni fermées, pour que les mouvements du poignet & du coude se fassent avec toute la douceur & la liberté qu'il faut observer dans leurs mouvements : au lieu que si le pouce se joignoit à un des doigts, cela causeroit un retardement dans les autres jointures, qui leur ôteroit cette facilité.

On compte dans les *bras* trois mouvements, de même que dans les jambes, & qui sont relatifs l'un à l'autre ; savoir celui de l'épaule : mais il faut qu'ils s'accordent avec ceux des jambes, en ce que, si vous faites des demi-coups en des

temps & ouvertures de jambes, & autres pas qui se prennent plus du cou-de-pied que du genou, ce sont les poignets qui agissent ; au lieu que si ce sont des pas fort pliés, comme pas de bourrée, temps de courante, pas de sissonne, contre-temps & autres pas qui demandent du contraste ou de l'opposition, pour lors c'est le coude qui agit, ou du moins qui est le plus apparent ; parce que l'on ne doit pas plier le coude, sans que son mouvement soit accompagné de celui du poignet : ainsi du cou-de-pied & du genou, qui ne peut finir son mouvement, sans que l'on soit élevé sur la pointe du pied, qui par conséquent est le cou-de-pied qui l'achève.

Quant au mouvement de l'épaule, il n'est apparent que dans les pas tombés, où il semble par la pente que le corps fait, que les forces vous manquent : aussi l'épaule par son mouvement fait comme si les *bras* tomboient ; ce qui sera ci après expliqué dans la manière de faire les *bras* à chaque pas.

Ces mouvements d'épaules se manifestent encore dans les oppositions, en ce que les *bras* étant étendus, l'épaule s'efface en arrière : par exemple, si vous passez à côté de quelqu'un, vous effacez l'épaule.

Mais pour en donner une facile intelligence, je vais expliquer dans les chapitres suivants la manière de prendre les mouvements des poignets séparément de ceux des coudes, afin que l'on en connoisse la différence, & que l'on puisse parvenir à cette précision de grace, que la danse demande.

Quoique les mouvements des poignets ne semblent pas difficiles, ils méritent pourtant que l'on y fasse attention ; en ce qu'ils se prennent dans les extrémités des *bras* ; & c'est de ces mêmes extrémités qu'il sort des graces infinies, quand les *bras* sont conduits avec douceur, & en suivant les règles que je vais décrire.

Comme le mouvement du poignet se prend de deux manières, savoir, de haut en bas & de bas en haut ; lorsque vous le voulez prendre du haut en bas, il faut laisser plier le poignet en dedans, faisant un rond de la main, qui de ce même mouvement se remet dans la première situation où elle étoit. Mais il faut prendre garde de ne point trop plier le poignet, car il paroîtroit cassé.

Quant au second mouvement qui se prend de bas en haut, la main étant en dessous ; il faut laisser plier le poignet, puis laisser retourner la main en haut, faisant un demi-tour, & par ce mouvement, la main se trouve à la première position des *bras*.

Le coude, comme le poignet, a son mouvement de haut en bas & de bas en haut ; avec cette différence, que lorsque vous pliez les coudes, les poignets les accompagnent ; ce qui empêche que les *bras* ne soient roides, & leur donne beaucoup de grace. Néanmoins il ne faut

pas tant plier le poignet, parce qu'il paroît ouré, & il en est de même des jambes, quand vous pliez le genou ; c'est le cou-de-pied qui achève le mouvement, en relevant le pas, & ainsi du coude avec le poignet.

Ainsi pour les mouvoir de haut en bas, les bras étant placés, il faut plier le coude & le poignet : & lorsque les bras sont pliés, vous achevez de les étendre. Ensuite ils se remettent dans la situation où ils étoient. De même lorsque vous prenez un mouvement des poignets, ils doivent se plier & s'étendre de même que lorsqu'ils se plient avec les coudes.

Quant au second mouvement qui se prend de bas en haut, les mains se trouvant en dessous : il faut plier les poignets & les coudes, en faisant seulement un cercle, en observant que les deux bras se doivent plier également l'un comme l'autre, & revenir à leur première attitude.

Ce dernier mouvement de bas en haut, n'est pas moins nécessaire que le premier, parce qu'il y a des pas auxquels il faut les prendre de bas en haut ; de plus, pour les oppositions, ordinairement le bras qui est étendu se tourne en dessous, & il se plie en s'opposant au pied contraire.

A l'égard des mouvements de l'épaule, comme ils ne sont guère distingués que dans les pas tombés ; lorsque vos bras sont étendus, il faut les laisser baisser un peu plus bas que les hanches, sans plier les coudes ni les poignets ; & lorsqu'ils ont baissé, ils se remettent à la hauteur d'où ils sont baissés, ce qui ne se fait que par le mouvement de l'épaule.

De tous les mouvements qui se font en dansant, c'est l'opposition ou contraste du bras, au pied qui nous est la plus naturelle, & à laquelle on fait le moins d'attention.

Par exemple, regardez marcher différentes personnes, vous verrez que lorsqu'ils portent le pied droit en avant, ce sera le bras gauche qui s'opposera naturellement ; ce qui me paroît être une règle certaine.

C'est sur cette même règle que les habiles danseurs ont conduit leurs bras, l'opposition du bras au pied, qui est, que lorsque vous avez le pied droit devant, c'est le bras gauche qui doit être opposé pendant l'étendue de ce pas, je dis l'étendue du pas, parce que pour le temps de courante en avant, qui n'a qu'un pas, si c'est du pied droit, le bras gauche s'oppose de même que le pas de bourrée ou fleuré en avant, quoiqu'il soit composé de trois pas, il n'oblige pas à faire trois changements de bras, il suffit de l'opposer au premier pas.

Il faut que le corps soit droit, la tête tournée du côté du bras opposé, qui est le droit, & qui est plié devant vous, la main à la hauteur de l'épaule & même devant ; le bras gauche étendu à côté & même un peu en arrière, mais élevé à la hauteur du creux de l'estomac ; le corps posé sur

le pied gauche, le talon du pied droit levé & prêt à partir.

Mais lorsque vous voulez changer d'opposition, remarquez que vos deux bras agissent ensemble, & font chacun un mouvement contraire, en ce que le bras qui est étendu se tourne en-dessous, & celui qui est opposé fait un demi cercle ; ce qui se doit faire dans le même temps, pour que l'un & l'autre se trouvent également en-dessous.

Étant donc tous les deux en-dessous, le bras gauche, retourné de bas en haut, le droit du même temps ne fait que retourner la main en-dessus ; ce qui se fait par un petit rond du poignet de bas en haut, & termine le changement d'opposition : quoique j'aye fait remarquer que ces mouvements se doivent faire ensemble, je répète une seconde fois que ces mouvements se doivent prendre avec beaucoup de douceur & de suite, pour en rendre l'exécution plus facile, & je conseillerois de se présenter devant un miroir, & là d'y conduire les bras de la manière que je viens de montrer, pour peu de discernement & de goût que l'on ait, la glace fera d'abord appercevoir des fautes qu'on y fera, & par conséquent l'on s'en corrigera.

Ce sont tous les moyens les plus faciles & les plus courts que je puisse fournir pour faire les mouvements des bras avec la grace & la précision que l'art le demande.

Après que l'on s'est mis dans l'habitude de se mouvoir les bras avec tous les agréments qu'ils doivent avoir, si l'on veut acquérir la facilité de les faire avec les pas, on n'en peut point choisir de plus aisée que les temps de courante, ou pas grave, qui est très-lent dans la manière de le faire ; outre que l'on s'accourumera aussi d'accorder les mouvements des bras avec les jambes.

Premièrement, vous devez vous ressouvenir de la manière dont se fait le temps de courante, qui est de plier & de vous relever avant de passer le pied devant.

Le corps sera posé sur le pied droit à la quatrième position, le talon du pied gauche levé ; n'y ayant que la pointe du pied qui touche à terre, & qui par conséquent est prête à marcher ; le bras gauche opposé au pied droit, & le bras droit étendu à côté, la main en dehors.

Pour commencer ce temps, il faut approcher le pied gauche du droit ; & en l'approchant, laissez tourner votre coude en demi cercle de haut en bas.

Alors le corps est posé sur le pied droit, le pied gauche en l'air, les deux talons l'un près de l'autre, les bras en-dessous à la même hauteur.

Pour vous relever après que vous avez plié ; (ce que l'on peut dire être dans l'équilibre), le corps doit être sur la pointe du pied droit, la jambe gauche étendue comme la droite, mais son pied en l'air, les mains tournées en dehors.

Enfin vous devez prendre l'opposition contraire

au pied gauche qui passe devant, & à mesure que vous le glissez à la quatrième position, votre bras droit doit former son contraste; ce qui termine le pas & la conduite des bras dans l'étendue de ce pas.

Mais comme on ne peut trop avoir d'attention pour bien conduire les bras en dansant, & que tout dépend du commencement, faites attention que le bras droit doit être opposé au pied gauche, qui se trouve devant, & le bras gauche étendu & retiré en arrière de même que l'épaule, ce qui forme l'opposition juste dans toute la régularité de l'art.

Il faut vous exercer à faire ces pas & ces mouvements de suite, d'un pied comme de l'autre, & en continuer plusieurs depuis le bas jusqu'au haut de la salle; puis il faut revenir en arrière, observant qu'après avoir fini votre dernier temps, vous posez le pied qui est derrière de terre & le corps dessus, afin de faire des demi-coups en arrière qui se prennent de la manière suivante.

Supposé que votre dernier temps soit du pied droit; c'est le bras gauche qui se trouve opposé devant; ainsi vous pliez sur votre pied gauche, (comme il est dit dans la manière de faire les demi-coups), & à mesure que vous prenez votre pli, le bras qui étoit opposé fait son demi-cercle de haut en bas, & celui qui étoit étendu retourne de bas en haut, ce qui fait votre opposition.

Vous devez aussi remarquer que lorsque vous allez en arrière, c'est le même bras & le même pied qui agissent, parce que cela forme toujours l'opposition; par exemple, si c'est le pied droit qui fait le demi-coup, c'est aussi le bras droit qui vient devant de bas en haut.

Il se forme plusieurs temps différens des temps de courantes: vous avez même des pas graves qui se forment en allant de côté; mais comme ces temps sont ouverts, en ce qu'ils se prennent ordinairement de la troisième position à la seconde, qui est une position ouverte, & qui par conséquent ne demande pas d'opposition; les bras étant ouverts dans ce pas, il faut faire un mouvement léger des deux, & aussi des poignets de bas en haut; par exemple, vos deux bras ouverts & les mains tournées de même qu'ils sont représentés dans la première figure ci-devant, il faut en pliant que vous laissez tourner vos bras en-dessous, & en vous relevant & finissant votre pas, faire un petit mouvement des coudes & des poignets de bas en haut; ce qui remet vos bras dans leur première situation.

Après avoir fait mes efforts pour vous donner une intelligence claire sur les différens mouvements des bras & sur la manière de les conduire suivant les règles, tant du poignet, du coude que de l'épaule, vous ayant fait sentir en même temps l'opposition ou le contraste du pied au bras, il ne me reste plus que de vous conduire dans la manière de les conformer à chaque pas, en vous instruisant

Equitation, Escrime & Danse.

seulement des oppositions ou contrastes que vous y devez observer, sans néanmoins vous répéter de quelle manière ils se doivent faire, vous en ayant, ce me semble, assez parlé, c'est pourquoi je vais commencer par les pas de bourrée en avant.

Je dirai donc que si vous faites un pas de bourrée en avant du pied droit, votre changement de bras se doit faire de cette sorte; c'est que le bras droit qui est opposé au pied gauche se tourne en-dessous du même temps pour se plier devant vous, lorsque le pied droit se passe devant pour s'élever le corps dessus; ce qui fait l'opposition du bras gauche au pied droit. Quant aux deux pas qui sont de suite, & qui sont la construction de votre pas de bourrée, il ne faut pas changer vos bras, en ce qu'il n'y a qu'une opposition dans ce pas.

Pour ceux qui se font en arrière, c'est la même règle qu'aux demi-coups, c'est-à-dire, si vous faites votre pas de bourrée du pied droit, en prenant votre demi-coup du même pied en arrière, c'est le bras droit qui se doit plier, en ce que l'on ne regarde l'opposition que de devant: ainsi règle générale, lorsque l'on fait un pas en arrière d'un pied, c'est aussi le bras du même côté qui s'oppose.

A l'égard des pas de bourrée dessous, si vous le prenez du droit en allant à la gauche, en croisant votre pied droit, c'est le bras gauche qui s'oppose & le droit qui s'étend; mais au second pas de votre pas de bourrée qui est du pied droit, & que vous portez à côté à la seconde position, dans le même temps le bras droit s'ouvre; & lorsque vous tirez le pied gauche derrière à la troisième, ce qui fait le troisième pas de votre pas de bourrée, le bras droit se plie en formant l'opposition au pied gauche qui se trouve devant: ce qui produit deux positions dans ce pas, mais quelquefois on ne le fait pas à cause de l'enchaînement d'un autre pas qui suit & qui en change la règle; parce qu'il peut arriver que vous soyez obligé de plier les deux bras pour faire ce pas suivant, & alors c'est l'affaire du maître de vous conduire.

Il s'en fait en tournant, où l'on doit observer les mêmes règles ci-devant prescrites.

Quant au pas de bourrée emboité, il faut deux oppositions de nécessité, sçavoir, une en commençant à faire votre demi-coup, & l'autre au dernier pas que vous faites; par exemple, vous commencez votre pas du pied droit, & vous le portez comme il est dit, dans la manière de le faire à la quatrième position derrière: ce qui vous oblige de plier le bras droit pour faire l'opposition au gauche, qui est devant. Mais à peine êtes-vous élevé sur le pied droit, que la jambe gauche se porte derrière la droite à la troisième position, en restant un peu de temps sur les deux pointes des pieds, les jambes tendues emboîtées, sans changer vos bras, & lorsque vous glissez le pied droit devant, qui est le dernier pas de votre pas de bourrée, le bras droit s'étend en arrière en effaçant l'épaule, & le

B b b

bras gauche se plie devant, en faisant son contraste au pied droit.

Il y a une autre espèce de pas de bourrée qui se fait en place & en présence ; mais comme ce pas est ouvert d'abord, les *bras* imitent les pas ; par exemple, vous prenez votre demi-coupé du pied droit à côté à la seconde position, & comme vos deux *bras* sont ouverts, vous pliez les deux poignets en faisant un rond entier *de haut en bas*, je dis un rond entier, parce que les mains retournent en haut comme elles étoient ; mais au second pas que vous portez à côté, comme il est dit dans la manière de le faire, en tirant l'autre pied derrière qui fait le troisième pas, vous pliez le même *bras* du pied que vous tirez derrière ; ce qui fait le contraste au pied qui se trouve devant.

La manière de faire les *bras* à ce pas est différente des autres ; parce que vous opposez le *bras* au pied en commençant, & à celui-ci vous ne l'opposez qu'à son dernier pas.

Il s'en fait encore d'une autre sorte de côté en effaçant l'épaule, dont il y en a deux dans le premier couplet de l'aimable vainqueur, dans la Bretagne, dans la nouvelle forlanne, & dans plusieurs autres, & dont l'opposition ne se fait qu'à la fin du pas : par exemple, vous avez le pied gauche devant, & le *bras* droit opposé ; vous faites votre demi-coupé en pliant sur le pied gauche, & vous vous élevez sur le droit, qui dans le même temps ou le *bras* s'étend, vous donne la facilité d'effacer le corps, ou de vous tourner un peu de côté, & le pied gauche s'étant porté derrière, vous restez sur la pointe des deux ; ensuite vous laissez glisser le droit devant à la quatrième position, le *bras* gauche se plie du même temps, & s'avance aussi devant ; ce qui fait l'opposition au *bras* droit.

Il y en a d'autres aussi que l'on appelle pas de bourrée vites, ou à deux mouvements ; ce pas se fait en avant & de côté : quant au *bras*, il n'y a qu'une opposition ; en ce que si vous le prenez du pied droit, c'est le *bras* gauche qui se plie en devant, & lorsque vous faites le dernier pas de ce même pas, qui est un demi-jeté, le *bras* gauche s'étend : ainsi les deux *bras* sont ouverts.

Mais quand vous le faites de côté, il est un peu différent, en ce que si vous faites votre demi-coupé du pied droit en le croisant devant le gauche, c'est le *bras* gauche qui vient s'opposer, & s'étend tout aussitôt à ce second pas & au troisième, lorsque vous tirez le pied droit derrière, en vous jettant sur le gauche pour son quatrième pas (ce qui fait une espèce de pas tombé) ; dans ce temps, les deux *bras* qui sont étendus se baissent un peu & se relèvent ; ce qui finit l'action que les *bras* doivent observer dans tout le cours du pas.

Comme il se fait des coupés de plusieurs façons, selon l'enchaînement des pas dont la danse est composée, je vais vous en décrire de plusieurs sortes, afin que vous soyez instruit des uns & des

autres, & je commencerai par ceux qui se font en avant.

Lorsque vous voulez faire un coupé, supposé que vous le prenez du pied droit en avant, par conséquent vous devez avoir le pied gauche devant & le *bras* droit opposé ; c'est pourquoi en pliant votre demi-coupé, vous étendez ce *bras* en lui faisant prendre son contour *de bas en haut*, & sans plier le gauche ; mais lorsque vous glissez le pied gauche devant, qui fait la seconde partie de votre coupé, ce *bras* droit se plie en devant ; ce qui fait la juste opposition du *bras* au pied.

Il y en a d'autres où l'on ne fait que porter la pointe du pied à côté sans poser le corps dessus ; pour lors ayant étendu un *bras* à votre demi-coupé, vous laissez les deux ouverts comme ils sont représentés par la première figure ci-devant, qui démontre la hauteur où les *bras* doivent être ; d'autant que lorsque vous êtes placé à la seconde position, il n'y a pas d'opposition, à moins que vous n'avez un pas en tournant à faire après ; ce qui est très-rare, en ce que c'est de la première ou quatrième position que l'on doit tourner.

D'autres se terminent par une ouverture de jambe où vous devez observer la même chose au demi-coupé, qui est d'étendre le même *bras* du pied que vous faites le demi-coupé, sans néanmoins que ni l'un ni l'autre *bras* fasse aucun mouvement pendant l'ouverture de jambe.

D'autres que vous prenez en avant ; c'est qu'ayant étendu le *bras* en prenant votre demi-coupé, vous le passez avec le même pied, si vous devez tourner ; parce que ce doit être ce *bras* qui vous sert de guide ou de balancier pour vous faire tourner ; c'est pourquoi, règle générale, si vous avez à tourner du côté droit, il faut que le *bras* droit se plie, parce qu'après il s'étend & donne par son mouvement la facilité au corps de se tourner : ainsi de même quand vous tournez du côté gauche.

Le coupé en arrière est différent en ce qu'il faut faire deux oppositions ; sçavoir, une en pliant votre demi-coupé, supposé que vous le faites du pied droit, c'est le *bras* droit aussi qui s'oppose & se remet dans le même temps ; l'autre opposition est que le pied gauche se passant derrière le *bras* gauche, revient aussi devant, ce qui fait l'opposé au pied qui est devant.

Pour ceux qui se font de côté, si vous les commencez du pied droit, vous pouvez faire une opposition du *bras* gauche, en faisant votre demi-coupé, & l'étendre dans le même temps au second pas, parce qu'il est ouvert ; c'est pourquoi il ne faut pas de contraste.

Pour moi je trouve que l'on peut faire un mouvement des deux poignets en faisant ce coupé, cela même m'a paru moins embarrassant.

Il y en a qui se font devant & se finissent derrière, dont la manière est singulière en ce que, si vous faites un demi-coupé en avant du pied droit, en vous relevant la jambe gauche s'approche de

droite, faisant un battement derrière; & se remet à la même place où elle étoit avant à la quatrième position derrière, ce qui fait le coupé entier dans ce pas en prenant votre demi-coupé en avant du pied droit, c'est le *bras* gauche qui s'oppose à la jambe droite, & pour le mieux distinguer, l'épaule droite s'efface, ion *bras* fort étendu en arrière; ce qui dégage le corps & lui donne de l'agrément; pour ceux qui se font en avant & qui sont battus au second pas, on ne doit faire aucun mouvement de *bras* dans le temps que vous formez vos battements; parce que ce pas n'est que pour faire la liberté de jambe que vous possédez sans tourmenter le haut du corps, ce qui le dérangeroit de la grace qu'il doit toujours conserver.

J'ai séparé le coupé de mouvement, des autres coupés, pour ne le pas confondre, & pour faire sentir toute la grace qu'il faut lui donner; ce pas se fait en avant & de côté.

Mais comme je veux suivre dans tout ce plan ce que je me suis proposé, qui est de commencer toujours par le plus aisé, pour vous donner aussi plus de facilité, je vais commencer par ceux qui se font en avant.

C'est pourquoi, lorsque vous prenez votre premier pas, qui est un demi coupé fort soutenu dans ce même temps, vous laissez tourner vos deux *bras* un peu en-dessous, & vous faites un demi-mouvement des poignets & des coudes en commençant de bas en haut: ce qui doit être accompagné aussi d'une petite inclination du corps & de la tête imperceptible & sans paroître affectée; mais lorsque vous prenez votre second mouvement, qui est le jetté échappé en commençant votre plié, vos *bras* s'étendent, & dans le même moment ils prennent un petit mouvement de l'épaule, en se baissant & en se relevant, le corps se redresse de même que la tête, qui doit se retirer en arrière; ce qui lui donne un port majestueux & fait une liaison parfaite de tous les mouvements, tant des jambes & des *bras* que de la tête & du corps.

Quant à ceux que l'on fait de côté, quoique les mouvements des *bras* se prennent à peu-près de même, il y a cependant quelques petites observations à faire qui sont un peu différentes; sçavoir, lorsque vous prenez votre demi coupé (soit du pied droit), comme il se croise devant le gauche à la cinquième position, cela vous oblige, pour vous assujettir en quelque façon à la règle de l'opposition, d'effacer un peu l'épaule droite, & de laisser venir un peu aussi la gauche en devant, qui par conséquent fait cette sorte d'opposé au pied droit, sans néanmoins vous distraire de faire ces mouvements de *bras* du *bas en haut*; mais les laisser un peu baissés en prenant votre second mouvement, & les relever en le finissant, comme aussi de faire une demie inclination du corps & un petit baiffement de tête, en observant pourtant que si c'est du côté droit que vous aliez, la tête doit aussi s'y tourner à demi.

Toutes ces observations mises en usage font un effet merveilleux dans la danse, & lui donnent la vivacité & le bon goût qu'elle n'auroit pas sans ces agréments.

Comme j'ai fait une démonstration du pas tombé & du pas de gaillarde, qui est un pas composé, en ce qu'il renferme dans son étendue plusieurs autres pas & plusieurs mouvements, je vais expliquer la manière de faire les *bras* convenables à ces différens pas.

Par exemple, si c'est un pas tombé simple, tel que je l'ai déjà dit dans la manière de le faire, il faut que vous le commenciez par vous élever sur la pointe des pieds, les *bras* étant à la hauteur que le représente la figure qui est au commencement de cette seconde partie; ainsi lorsque votre pied se tire derrière en tombant, les *bras* quoique étendus se baissent; ce qui se fait par le mouvement de l'épaule qui se détend, en laissant baïsser les *bras*, & les relever dans le moment: vous voyez par là la conformité des jambes avec les *bras*; puisque dans les temps que vous tirez votre pied derrière, & que les genoux se plient, comme si les forces vous manquoient (ce qui fait votre pas tombé), les *bras* se baissent aussi & se relèvent, lorsque vous faites votre second pas qui termine votre pas tombé, qui est un demi jetté: ainsi pour ce pas, les *bras* ne font que se baïsser & se relever, ce qui est le mouvement de l'épaule, puisque ce n'est que par cette jointure que les *bras* se meuvent.

À l'égard du pas de gaillarde, il faut le prendre différemment, en ce qu'il se commence par un assemblé; c'est pourquoi les *bras* se tournent en-dessous avant que vous pliez, lorsque vous assemblez les *bras* & les poignets se plient à demi en les prenant de *bas en haut*; mais lorsque vous faites votre second pas que vous portez à côté à la seconde position, vos *bras* en retournant de *haut en bas*, s'étendent dans leur première situation: aussi lorsque vous vous élevez sur le pied que vous avez porté à côté pour tirer ensuite l'autre derrière, les *bras* font le même mouvement que je viens de dire au pas tombé, qui est de se baïsser & de se relever.

Il se fait encore un autre pas en avant qui approche du pas de gaillarde, & que j'ai ouï nommer pas de siffonne de chaconne; pour celui-ci, comme il se fait en avant, vous posez un *bras* au pied contraire. Mais comme j'ai déjà dit que ce pas se commençoit par un assemblé, ainsi si vous le faites du pied droit en avant, c'est le *bras* gauche qui doit s'opposer en avant de bas en haut; par exemple, en prenant votre mouvement pour assembler, le *bras* droit qui étoit devant s'étend en-dessous; & dans le même temps le gauche se tourne aussi en-dessous, & vient s'opposer au pied droit qui s'assemble devant le gauche; mais à peine cet assemblé est-il fait, que le pied droit se glisse à la quatrième position, & en glissant, le corps & la tête font un petit mouvement; puis ils se redressent en vous élevant sur ce pied droit, & le *bras* gauche

B b b ij

s'étend , pour lors vos deux *bras* restent dans leur situation , sans faire aucun mouvement pendant les deux jetés-chassés qui terminent l'étendue de ce pas.

Quoique le pirouetté soit de ces pas qui se font en place , & qu'il semble que l'on ne doit pas y faire beaucoup de façon , néanmoins il demande autant d'application que les autres pas , & c'est en cela que je trouve l'étendue de la danse ; puisque de ces pas mêmes qui nous paroissent les moins difficiles , naissent des graces infinies , quand on veut s'adonner à bien danser ; & c'est à quoi j'exhorte tous ceux qui voudront s'y perfectionner.

Mais comme ce pas est ordinairement prévenu par un autre pas qui vous prépare à faire le suivant comme un coupé : par exemple , en posant la pointe du pied , ou une ouverture de jambe qui se termine la jambe en l'air , ces différens pas vous conduisant à faire le pirouetté , je vais donc vous donner la manière d'en faire les *bras*.

Vous ferez posé sur le pied droit , la jambe gauche en l'air , le *bras* droit étendu , le *bras* gauche plié , la tête tournée du côté gauche.

Lorsque vous pliez sur le pied droit , & que le gauche en même temps se croise , en vous relevant sur la pointe des pieds , le *bras* s'étend en faisant un rond du coude & du poignet ; ce qui accompagne le corps dans le tour qu'il fait , & le *bras* se tournant doucement *de bas en haut* en un tour entier , revient dans la même attitude qu'il avoit auparavant.

Vous devez aussi observer que votre tête soit fort droite , pour conserver le corps dans son équilibre , parce qu'il doit tourner sur un seul pied comme sur un pivot , & c'est ce que j'ai tâché d'exprimer dans ma figure , en la faisant porter à plomb sur un seul pied , & regarder le *bras* gauche pour le conduire avec la justesse & la douceur que demande cette action.

Il se fait aussi des pirouettés qui sont sautés , où les *bras* se conduisent à-peu-près de même : excepté que le mouvement du *bras* imite celui de la jambe , en ce que lorsque vous sautez , le mouvement se relève plus vite : aussi le *bras* s'étend vivement ; ce qui facilite le corps à se tourner du même côté où le *bras* s'étend.

Ces mouvements cependant quoique sautés , doivent être modérés : car ce pas étant fait en tournant , & pour ainsi dire en place , si vous le sautez trop haut il dérangerait le corps de son équilibre , par les efforts que vous seriez obligé de faire pour vous élever. De plus , c'est que les danses de ville qui ne sont que gracieuses par elles-mêmes , ne demandent que des mouvemens doux & remplis de beaucoup de noblesse.

Le balancé est un des pas les plus faciles qui se fassent en dansant , & auquel on peut ajouter plus d'agrément. Il se place dans quelque air que l'on veut , où il fait toujours un fort bon effet , mais

comme j'ai dit qu'on le fait différemment , je donnerai aussi deux manières d'y faire les *bras*.

C'est pourquoi , lorsque vous portez votre pas à la seconde position (ce pas se faisant après un autre pas , qui vous oblige à avoir un *bras* opposé) , le *bras* qui est opposé devant , s'étend *de haut en bas* , & l'autre *bras* qui est étendu fait un petit mouvement du poignet *de haut en bas* , aussi parce qu'il faut que vous tâchiez quand vous faites un mouvement d'un *bras* , que celui que est étendu fasse une petite action qui l'accompagne ; ainsi c'est jusques dans ces moindres parties que naissent cette grace & cette délicatesse dont j'ai parlé ci devant.

Quant aux autres balancés que l'on porte en devant à la quatrième position , par exemple , si vous le commencez du pied droit , le *bras* droit qui est devant s'étend en prenant son mouvement *de haut en bas* , & le *bras* gauche se tournant en-dessous , se plie & s'oppose au pied droit en revenant *de bas en haut* , ce qui est le mouvement contraire de l'un à l'autre ; mais au second demi-coupé la tête se tourne un peu du côté droit , puis se baisse doucement & se relève de même ; ce qui accompagne ce pas , puisque dans le temps où vous relevez sur le pied gauche , la tête se relève aussi & fait voir un accord parfait de l'un avec l'autre.

Vous ayant donné l'explication la plus facile pour bien faire ce pas ; il vous reste celle de mouvoir les *bras* avec cette douceur qui doit accompagner les pas , d'autant que ce pas succède à un autre , & que chaque pas a son opposition.

Supposé que vous ayez le pied gauche devant , par conséquent le droit se trouve opposé ; alors en prenant votre premier mouvement , votre *bras* droit fait aussi du même temps son mouvement en le prenant *de haut en bas* , & le gauche dans le moment se tourne en-dessous , & se plie en faisant l'opposition au pied droit qui se croise devant le gauche , & sur lequel vous faites un second saut , sans que le *bras* gauche change son opposition , puisque ce second saut se relève dessus le pied droit qui est devant ; ce qui fait le contraste du pied au *bras*.

J'ai dit qu'il se fait d'une autre façon en place , & voici comment : c'est au premier saut de tomber sur les deux pieds ; au second , vous relever sur le pied de derrière , ce qui ne change point pour cela cette manière de *bras* , en ce que le pied droit se trouve devant ; ainsi l'opposition y est conforme.

Pour ceux qui se font en tournant , ce doit être le *bras* opposé qui vous fasse tourner , & vous en trouvez plusieurs exemples dans les danses de ville ; par exemple , dans la mariée à la fin du premier couplet où il se trouve deux contre-temps , de côté sur le pied droit , le *bras* gauche opposé qui , en s'étendant , vous fait faire par son mouvement le demi-tour à gauche ; mais comme le pied droit se croise derrière , c'est le *bras* droit aussi qui se plie ,

en ce qu'il se trouve opposé au pied gauche qui est devant.

Une règle générale est que pour les pas en tournant, il faut que ce soit le bras du côté que vous voulez tourner qui vous en donne la facilité, parce que par son mouvement il oblige le corps à se tourner du côté où il s'étend.

A l'égard de ceux qui se font en arrière, c'est la même règle que celle des autres pas qui s'y font ainsi, sçavoir, le même bras & le même pied.

Je conseillerois volontiers à ceux qui sont curieux de faire les bras avec liberté, lorsqu'ils commencent à les faire, d'exercer aussi plusieurs de ces pas avec les bras, parce qu'outre que ces pas donnent de la légèreté au corps, ils donnent aussi aux bras cette liberté.

Les bras de ce pas sont les moins embarrassans, & la raison en est facile à comprendre, comme je vais vous l'expliquer en peu de mots; ce pas se fait en place & ne marche pas, il ne fait point non plus de grands mouvemens qui demanderoient beaucoup de force; ce n'est, à proprement parler, qu'un jeu du cou-de-pied qui engage les autres jointures à faire aussi quelques mouvemens; ainsi dans les bras ce ne sont que les poignets qui se meuvent; sçavoir, une fois de bas en haut, & l'autre de haut en bas.

Premièrement, lorsque vous pliez sur les deux jambes pour lever le pied droit, en prenant ce mouvement vous pliez les poignets de haut en bas, & vous les étendez en vous relevant; mais lorsque vous pliez sur les deux pieds pour faire votre dernier saut, vous pliez aussi vos deux poignets en les relevant de bas en haut; ce qui fait l'accord des bras avec le pas.

On doit remarquer dans ce pas la relation qu'il y a des poignets avec le cou-de-pied, puisqu'il n'y a qu'eux qui se plient.

Les jetés sont encore de ces pas qui se font par l'articulation du cou-de-pied; c'est pourquoi il n'y a que les poignets qui agissent; par exemple, vous faites un jeté du pied droit & un du gauche, en ce que l'on en fait deux de suite pour la valeur d'un autre pas, les deux remplissant une mesure à deux temps; de sorte qu'en les commençant du droit, vous prenez seulement un petit mouvement des poignets de haut en bas, & les bras demeurent étendus dans le cours du second pas; mais comme ces deux pas se succèdent l'un à l'autre, & que ce sont des mouvemens très-légers, les bras par conséquent ne se doivent pas tourner.

Quand vous faites vos jetés en arrière, c'est la même chose pour les bras, en observant sur tout d'en prendre les mouvemens avec douceur, pour ne point faire perdre au haut du corps cet air gracieux qu'il doit avoir.

Ce pas est un des principaux que l'on fasse en dansant, tant par son ancienneté que par les différentes manières dont il se pratique; car il se fait

tantôt en avant & en arrière, tantôt de plusieurs côtés & en tournant; enfin dans quelque mesure qu'on le mette, il s'y place avec facilité, & anime la danse par son mouvement sauté & sa variation.

Commençons par ceux qui se font en avant, comme les plus faciles à faire. Mais pour suivre toujours le point de fiction que je me suis fait d'abord par le pied droit, je le suppose, & par conséquent le gauche est devant à la quatrième position; ainsi vous devez avoir le bras droit opposé; pour lors en pliant sur le pied gauche pour sauter dessus, le bras droit du même temps s'étend en prenant son contour de haut en bas, & le poignet du bras gauche se plie aussi de haut en bas; mais les trois mouvemens se doivent prendre conjointement ensemble, c'est-à-dire, lorsque vous pliez sur le pied gauche, les bras par conséquent prennent leurs mouvemens dans l'instant.

Pour les faire en arrière, c'est la même manière, & pour les bras aussi.

Quant à ceux de côté, ils se font différemment; tant à l'égard des jambes que des bras.

Lorsque vous avez les pieds à la seconde position, & le corps posé sur les deux jambes, les deux bras sont étendus & se doivent plier.

Lorsque l'on prend le mouvement du contre-temps, le corps doit être droit sur les deux jambes, la tête droite, les genoux pliés, & la ceinture ferme, mais en vous relevant en sautant, vous retombez sur le pied gauche, & vos bras s'étendent en même temps.

Les bras doivent être étendus après le saut, & la jambe droite s'étend à côté, lorsque vous sautez sur la gauche; puis vous la croisez de suite devant la gauche à la cinquième position, & vous portez le pied gauche à la seconde; mais pendant ces deux pas le bras reste étendu sans faire aucun contraste.

Quant à la tête, lorsque vous vous relevez, elle se doit tourner un peu du côté où vous allez: quoique ce ne soit pas une règle que l'on observe toujours, car si vous dansez avec une personne, & que vous sachiez de ces contre-temps en passant l'un devant l'autre, il faut bien que vous vous regardiez tous deux. Lorsque je dis que la tête soit fort droite, je n'entends pas non plus qu'elle ne se doive mouvoir que par ressorts, mais au contraire, il faut que ce soit sans gêne, sans roideur & sans affectation.

Le contre-temps de chaconne se prend de la troisième ou quatrième position, je l'ai déjà dit: ainsi il demande une opposition; c'est pourquoi si vous avez le pied gauche devant, c'est le bras droit qui se trouve opposé: & dans cette attitude ayant le corps posé sur le pied gauche, il faut plier dessus, & sauter en étendant le bras droit, puis porter le pied droit à côté à la seconde position en allant à droite, & si vous portez le pied gauche derrière à la troisième, qui est votre second pas, dans le même temps le bras gauche se plie de bas en haut; ce qui

fait le contraste au pied droit qui est devant. Mais lorsque vous portez le pied gauche devant le droit à la cinquième position, c'est le bras droit qui s'oppose ; par conséquent dans l'étendue de ce pas il se trouve deux oppositions différentes dans une seule ; ce qui n'est causé que par un seul pas, soit devant, soit derrière.

Pour les bras, il faut en commençant votre pas, étendre les bras, & ne faire l'opposition qu'au dernier pas ; au lieu qu'aux autres pas, il faut opposer en les commençant.

Ce contre-temps est un pas des plus gais : aussi est-il fort en usage dans les danses de ville. La manière d'en faire les bras n'est pas fort embarrassante, & on ne doit faire qu'une opposition. Il est vrai qu'il n'a qu'un pas ; mais dans ce seul pas il y a deux mouvements, comme je l'ai déjà dit ; ce qui le rend vif & brillant.

Si vous le prenez en avant, & que vous ayez le corps posé sur le pied gauche, vous pliez dessus en levant le droit, & le bras droit dans l'instant se contourne de haut en bas, & le gauche vient de bas en haut ; ce qui fait le contraste à la jambe qui se passe devant : mais en vous jetant sur le droit pour ce second mouvement, il ne faut pas changer vos bras.

Vous devez aussi observer, en faisant ce pas en avant, d'avoir le corps fort en arrière, & la tête un peu tournée du côté où le bras est opposé.

Mais lorsque vous le faites en arrière, il faut suivre la même règle qu'aux autres pas ; c'est-à-dire, qu'en partant du pied droit en arrière, comme il est devant, le bras gauche s'oppose : ainsi dans le temps où vous prenez votre premier mouvement, pour passer le pied droit derrière, le bras gauche se contourne de haut en bas, & le bras droit revient de bas en haut ; ce qui fait tout le changement de bras que vous devez observer dans ce pas.

Quant à celui qui se fait de côté, il est différent en ce qu'il ne faut pas d'opposition : parce que son premier mouvement se prend de la troisième ou cinquième position, & au second vous vous jetez à la deuxième qui ne demande point d'opposition ; c'est pourquoi il suffit de faire un petit mouvement des deux poignets. Voilà toutes les manières les plus convenables pour les bras avec ces différents pas.

Après vous avoir donné les moyens les plus aisés pour faire tous les chassés qui se font dans les danses de ville, il est nécessaire aussi que je vous explique la manière d'y faire les bras de plusieurs façons.

Je vais donc commencer par ceux qui se pratiquent dans la mariée, parce qu'outre qu'elle est connue de tout le monde, c'est qu'elle est à juste titre une des plus belles danses que l'on ait jamais dansées.

Ces chassés s'y trouvent au commencement du

troisième couplet, ou ils sont précédés d'un coupé : ainsi dans ce coupé vous pliez les deux bras, & vous les étendez au premier mouvement du chassé ; mais au second mouvement qui se relève sur le pied contraire à la jambe qui se lève, il se plie, parce qu'ordinairement à la suite de ce pas c'est un pas en tournant ; & comme j'ai dit ci-devant dans le chapitre des pirouettes, que c'est le bras qui donne au corps la facilité de se tourner du côté où il s'étend ; c'est pour cela que l'on fait cette opposition : car si c'étoit comme à l'allemande, où il s'en fait plusieurs de suite, il n'y faudroit pas d'opposition ; il est vrai que l'on ne fait pas de bras dans les chassés de cette danse, à cause qu'elle est parfaitement caractérisée.

Il y a une autre manière de chassés dans l'aimable vainqueur, qui ne sont que des jetés-chassés, dont on en fait trois de suite, qui ne renferment dans leurs trois mouvements que le temps d'un seul pas ; mais il suffit à ce pas une seule opposition qui se commence dès le premier mouvement & qui se contient dans les deux autres pas.

On en fait encore de côté, comme je les ai marqués dans ma première partie, desquels il y a deux figures qui en expriment les mouvements ; à ce pas il suffit d'avoir les bras étendus : par exemple, si vous le prenez en revenant du côté gauche, la jambe droite doit se lever pour chasser la gauche : c'est pourquoi le bras & l'épaule droite doivent être levés plus que le bras & l'épaule gauche, quoiqu'étendus les uns & les autres ; parce que les bras ne servent dans ce pas que de balancier. Ils ne laissent pas néanmoins de faire une petite action des poignets au premier mouvement, & c'est pour éviter cette roideur où ils paroitraient, s'ils n'en faisoient aucun.

J'ai dit aussi qu'il y avoit d'autres chassés ; mais comme je n'en ai point trouvé de cette sorte dans aucune danse de ville, je ne parlerai pas de la manière d'y faire les bras.

Cette sorte de pas est particulière dans sa manière, il tient pour ainsi dite du pas tombé, en ce qu'il faut être levé sur la pointe du pied pour le commencer ; mais comme j'ai donné l'intelligence pour le faire, & qu'il ne me reste plus que de vous instruire sur la manière d'y faire les bras ; je vous dirai seulement, que, lorsque vous le commencez ayant les pieds l'un devant l'autre à la quatrième position, par conséquent un bras opposé qu'il faut faire dans votre premier mouvement : alors ce bras qui est opposé doit s'étendre de haut en bas, & l'autre dans le même temps vient de bas en haut, mais ne change pas au second saut : ensuite en faisant le troisième qui est un assemblé, vous laissez tomber vos deux bras à côté de vous ; puis vous faites un petit mouvement de la tête en la baissant, & vous la relevez de même que les bras, lorsque vous faites un autre pas comme de courtes, ou tel que la danse

le demande. Cette petite action, quand elle est faite à propos, donne beaucoup d'agrément, mais sur-tout point d'affectation.

Je n'ai pas parlé de la manière de faire les bras avec les tours de jambe & avec les ouvertures de jambe parce que ce sont de ces actions où les bras comme le corps doivent observer de la tranquillité.

C.

CABRIOLE, fant léger & agile, après lequel on ne retombe que sur un pied. Les danseurs la font ordinairement à la fin des cadences.

Friser la cabriole, c'est agiter les pieds avec vitesse tandis qu'on est en l'air.

CADENCE, dans nos danses modernes, signifie la conformité du pas des danseurs avec la mesure marquée par l'instrument : mais il faut observer que la cadence ne se marque pas toujours comme se bat la mesure. Ainsi le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure ; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas de menuet. (S)

CADENCE, dans la danse, se prend dans le même sens que mesure & mouvement en musique ; c'est sentir la mesure & suivre le mouvement d'un air. *Sortir de cadence*, c'est cesser d'accorder ses pas avec la mesure & le mouvement d'une pièce de musique. Les danseurs distinguent deux sortes de mesures, une vraie & une fausse, & conséquemment deux sortes de cadences, l'une vraie & l'autre fausse. *Exemple* : dans le menuet la mesure vraie est la première mesure, & la seconde est la fausse ; & comme les couplets du menuet sont de huit ou de douze mesures, la vraie cadence est en commençant & la fausse en finissant. La première se marque en frappant de la main droite dans la gauche, & la seconde ou fausse cadence en levant, ce que l'on continue par deux temps égaux.

Le pied fait tout le contraire de la main. En effet, dans le temps que l'on relève sur la pointe du pied droit, c'est dans le même temps que vous frappez ; ainsi on doit plier sur la fin de la dernière mesure, pour se trouver à portée de relever dans le temps que l'on frappe.

La cadence s'exprime de deux manières en dansant : 1°. les pas qui ne sont que pliés & élevés sont relevés en cadence : 2°. ceux qui sont sautés doivent tomber en cadence. Il faut donc toujours que les mouvements la préviennent, & plier sur la fin de la dernière mesure, afin de se relever lorsqu'elle se doit marquer.

CHASSÉ ; c'est un pas qui est ordinairement précédé d'un coupé, ou d'un autre pas qui conduit à la deuxième position d'où il se prend. Il se fait en allant de côté, soit à droite soit à gauche.

Si l'on veut, par exemple, faire ce pas du côté gauche ; il faut plier sur les deux jambes & se relever en sautant à demi : en prenant ce mouvement sur les deux pieds, la jambe droite s'approche de la gauche pour retomber à sa place, & la chasse par conséquent, en l'obligeant de se porter plus loin à la deuxième position. Comme on en fait deux de suite, au premier saut l'on retombe & l'on plie, & du même temps on ressaute en portant le corps sur le droit ou sur le gauche, selon que le pas qui le suit le demande.

Mais lorsqu'on en a plusieurs de suite, comme dans l'allemande, on fait les sauts de suite, sans se relever sur un seul pied, comme il se pratique quand il n'y en a que deux.

Ce pas se fait de même en arrière, en changeant seulement les positions : étant à la quatrième position, la jambe droite devant, on plie & on se relève en sautant & en reculant, & la jambe droite s'approche de la gauche en retombant à sa place, ce qui la chasse en arrière à la quatrième position ; mais comme on tombe plié au second saut qui se fait de suite, on se relève soit sur le droit soit sur le gauche, selon le pas qui suit ; en observant toujours au premier saut, que ce soit la jambe qui est devant qui chasse l'autre, & se pose la première en retombant.

CHORÉGRAPHIE. *Art d'écrire la danse*. Les anciens ont ignoré cet art, ou il n'a pas été transmis jusqu'à nous. Aucun auteur connu n'en fait mention avant le dictionnaire de Furetière : il y est parlé d'un traité curieux fait par Thoinot Arbeau ; imprimé à Langres en 1588, intitulé *Orchésographie* ; Thoinot Arbeau est le premier & peut-être le seul qui ait pensé à transmettre les pas de la danse avec les notes du chant : mais il n'a pas été fort loin. Son idée est la chose qui mérite le plus d'éloge. Il portoit l'air sur des lignes de musique à l'ordinaire, & il écrivoit au-dessus de chaque note les pas qu'il croyoit qu'on devoit exécuter : quant au chemin qu'il convenoit de suivre, & sur lequel ces pas devoient être exécutés successivement, ou il n'en dit rien, ou il l'explique à-peu-près en discours. Il ne lui vient point en pensée d'en faire la figure avec des lignes, de diviser ces lignes par des portions égales, correspondantes aux mesures, aux temps ; aux notes de chaque temps ; de donner des caractères distinctifs à chaque mouvement, & de placer ces caractères sur chaque division correspondante des lignes du chemin, comme on a fait depuis, comme l'a fait Beauchamps, qu'un arrêt du parlement a déclaré inventeur de cet art. Feuillet a travaillé aussi à le perfectionner, & a laissé quelques ouvrages sur cette matière.

L'ordre que nous suivrons dans cet article, est donc déterminé par l'exposition même de l'art. Il faut commencer par l'énumération des mouvements, passer à la connoissance des caractères qui désignent ces mouvements, & finir par l'emploi de

ces caractères, relatif au but qu'on se propose, la conservation de la danse.

Dans la danse, on se sert de pas, de pliés, d'élevés, de sauts, de cabrioles, de tombés, de glissés, de tournements de corps, de cadences, de figures, &c.

La position est ce qui marque les différentes situations des pieds posés à terre.

Le pas est un mouvement d'un pied d'un lieu à un autre.

Le plié est l'inflexion des genoux.

L'élevé est l'extension des genoux pliés; ces deux mouvements doivent toujours être précédés l'un de l'autre.

Le sauté est l'action de s'élaner en l'air, en sorte que les deux pieds quittent la terre: on commence par un plié, on étend ensuite avec vitesse, les deux jambes; ce qui fait élever le corps, qui entraîne après lui les jambes.

La cabriole est le battement des jambes que l'on fait en sautant, lorsque le corps est en l'air.

Le retombé est la chute du corps, forcée par son propre poids.

Le glissé est l'action de mouvoir le pied à terre sans la quitter.

Le tourné est l'action de mouvoir le corps d'un côté ou d'un autre.

La cadence est la connoissance des différentes mesures & des endroits de mouvement les plus marqués dans les airs.

La figure est le chemin que l'on suit en dansant.

La salle ou le théâtre est le lieu où l'on danse: il est ordinairement carré, ou parallélogramme, comme on voit *A B C D*, fig. première de chorégraphie. *A B* est le devant, ou le vis-à-vis des spectateurs placés en *M*; *B D*, le côté droit, & *A C*, le côté gauche: *C D* est le fond du théâtre ou le bas de la salle.

La présence du corps, qui a quatre combinaisons différentes par rapport aux quatre côtés de la salle, est désignée dans la chorégraphie par les caractères qu'on voit dans la même figure: *a* est le devant du corps, *d* le dos, *e* le bras droit, & *b* le bras gauche. Dans la première de ces quatre sortes de présence, le corps est vis-à-vis le haut *A B* de la salle; dans la seconde, il regarde le bas *C D*; dans la troisième il est tourné du côté droit *B D*; & dans la quatrième, il regarde le côté gauche *A C*.

Le chemin est la ligne qu'on suit: cette ligne peut être droite, courbe, & doit prendre toutes les inflexions imaginables & correspondantes aux différents desseins d'un compositeur de ballet.

Des positions. Il y a dix sortes de positions en usage; on les divise en bonnes & en fausses. Dans les bonnes positions, qui sont au nombre de cinq, les deux pieds sont placés régulièrement, c'est-à-dire, que les pointes des pieds sont tournées en dehors.

Les mauvaises se divisent en régulières & en irrégulières; elles diffèrent des bonnes, en ce que les pointes des pieds sont, ou toutes deux en dedans,

ou qu'une d'elles est en dehors, l'autre est toujours en dedans.

Cette figure 3 marquera celle du pied.

La partie faite comme un O représente le talon: le commencement de la queue joignant le zéro, la cheville, & son extrémité, la pointe du pied.

Dans la première des bonnes positions, les deux pieds sont joints ensemble, les deux talons l'un contre l'autre. *V. la fig. 2 & 3*, *A* est le pied gauche, *B*, le pied droit; on connoitra ce pied par le petit crochet *m*, fig. 4, qui est tourné à droite; & l'autre, par un petit crochet semblable qui est tourné à gauche; c'est la position de la femme qu'on distinguera par un autre demi-cercle concentrique au premier, comme on le voit fig. 3.

Dans la seconde, les deux pieds sont ouverts sur une même ligne, en sorte que la distance entre les deux talons est de la longueur d'un pied. *V. fig. 5.*

Dans la troisième, le talon d'un pied est contre la cheville de l'autre. *Voyez fig. 6.*

Dans la quatrième, les deux pieds sont l'un devant l'autre, éloignés de la distance du pied entre les deux talons qui sont sur une même ligne. *V. fig. 7.*

Dans la cinquième, les deux pieds sont croisés l'un devant l'autre; en sorte que le talon d'un pied est directement vis-à-vis la pointe de l'autre. *V. fig. 8.*

Dans la première des fausses positions, qui sont de même au nombre de cinq, les deux pointes des pieds se touchent & les talons sont ouverts sur une même ligne. *V. fig. 9.*

Dans la seconde, les pieds sont ouverts de la distance de la longueur du pied entre les deux pointes, qui sont toutes deux tournées en dedans, & les deux talons sont ouverts sur une même ligne. *V. fig. 10.*

Dans la troisième, la pointe d'un pied est tournée en dehors & l'autre en dedans; en sorte que les deux pieds soient parallèles l'un à l'autre. *Voyez fig. 11.*

Dans la quatrième, les deux pointes des pieds sont tournées en dedans; mais la pointe d'un pied est proche de la cheville de l'autre. *V. fig. 12.*

Dans la cinquième, les deux pointes des pieds sont tournées en dedans; mais le talon d'un pied est vis-à-vis la pointe de l'autre. *V. fig. 13.*

Du pas. Quoique le nombre des pas dont on se sert dans la danse soit presque infini, on les réduit néanmoins à cinq, qui peuvent démontrer toutes les différentes figures que la jambe peut faire en marchant; ces cinq pas sont le pas droit, le pas ouvert, le pas rond, le pas tortillé & le pas battu.

Les traits de la figure 14 désigneront le pas; la tête *A* indiquera où est le pied avant que de marcher; la ligne *A B*, la grandeur & la figure du pas; & la ligne *B C*, la position du pied à la fin du pas; on distinguera qu'il s'agit du pied droit ou du

du pied gauche, selon que la ligne BC sera inclinée à droite ou à gauche de la ligne du chemin.

On connoitra à la tête A du pas sa durée: si elle est blanche, elle équivaldra à une blanche de l'air sur lequel on danse; si elle est noire, elle équivaldra à une noire du même air; si c'est une croche, la tête ne sera tracée qu'à moitié en forme de C.

Dans le pas droit, le pied marche sur une ligne droite: il y en a de deux sortes, l'un en avant, l'autre en arrière. *V. fig. 15 & 16.*

Dans le pas ouvert la jambe s'ouvre: il y en a de trois sortes, l'un en dehors, l'autre en dedans en arc de cercle, & le troisième à côté, qu'on peut appeler *pas droit*, parce que sa figure est droite. *V. les fig. 17, 18, 19.*

Dans le pas rond, le pied en marchant fait une figure ronde: il y en a de deux sortes, l'un en dehors, l'autre en dedans. *V. les fig. 20 & 21.*

Dans le pas tortillé, le pied en marchant se tourne en dedans & en dehors alternativement; il y en a de trois sortes, l'un en avant, l'autre en arrière, le troisième à côté. *V. les fig. 22, 23, 24.*

Dans le pas battu, la jambe ou le pied vient battre contre l'autre; il y en a de trois sortes, l'un en avant, l'autre en arrière, & le troisième de côté. *V. les fig. 25, 26, 27.*

On pratique en faisant les pas plusieurs agréments, comme *plié, élevé, sauté, cabriolé, tombé, glissé, avoir le pied en l'air, poser la pointe du pied, poser le talon, tourner un quart de tour, tourner un demi-tour, tourner trois quarts de tour, tourner le tour en entier, &c.*

Le plier se marque sur le pas par un petit tiret penché du côté de la tête du pas, comme on voit *fig. 28.*

L'élever se marque sur le pas par un petit tiret penché perpendiculaire. *V. la fig. 29.*

Le sauter par deux tirets perpendiculaires. *V. la fig. 30.*

Le cabrioler par trois. *V. la fig. 31.*

Le tomber par un autre tiret placé au bout du premier, parallèle à la direction du pas, & tourné vers la pointe du pied. *V. fig. 32.*

Le glisser par une petite ligne parallèle à la direction du pas, & coupée par le tiret en deux parties, dont l'une va vers la tête & l'autre vers le pied. *V. fig. 33.*

Dans le pied en l'air, le pas est tranché comme dans la *fig. 34.*

Dans le poser de la pointe du pied sans que le corps y soit porté, il y a un point directement au bout de la ligne qui représente le pied comme dans la *fig. 35.*

Dans le poser du talon sans que le corps y soit porté, il y a un point directement derrière, ce qui représente le talon. *V. la fig. 36.*

Le tourner un quart de tour se marque par un quart de cercle. *V. la fig. 37.*

Equitation, Escrime & Danse.

Le tourner un demi-tour par un demi-cercle. *V. fig. 38.*

Le tourner trois quarts de tour, par les trois quarts de la circonférence d'un cercle. *V. fig. 39.*

Le tourner un tour entier, par un cercle entier. *V. fig. 40.*

Lorsqu'il y a plusieurs signes sur un pas, on exécute les mouvements qu'ils représentent les uns après les autres dans le même ordre où ils sont placés, à commencer par ceux qui sont les plus près de la tête du pas, qu'il faut considérer divisés en trois parties ou temps. On fait dans le premier temps les mouvements qui sont marqués sur la première partie du pas; dans le second, ceux qui sont placés sur le milieu, & dans le troisième, ceux qui sont placés à la fin. Ainsi quand il y a un signe qu'il faut *plier* avant de marcher, de même des autres.

Les sauts se peuvent exécuter en deux manières: où l'on saute des deux pieds à-la-fois, où l'on saute en marchant d'un pied seulement. Les sauts qui se font des deux pieds à-la-fois, seront marqués sur les positions, comme il sera démontré dans l'exemple ci-après; au lieu que les sauts qui se font en marchant se marquent sur les pas.

Le pas sauté se fait de deux manières: où l'on saute & retombe sur la jambe qui marche, où l'on saute & retombe sur l'autre jambe.

S'il y a un signe sauté sur un pas, & point de signe en l'air après, c'est une marque que le saut se fait sur la jambe même qui marche; s'il y a un signe en l'air, c'est une marque que le saut se fait sur l'autre jambe que celle qui marche.

La danse, de même que la musique, est sans agrément, si la mesure n'est rigoureusement observée.

Les mesures sont marquées dans la danse par de petites lignes qui coupent le chemin; les intervalles du chemin compris entre ces lignes sont occupés par le pas, dont la durée se connoit par les têtes blanches, noires, croches, &c., qui montrent que les pas doivent durer autant de temps que les notes de la musique placées au-dessus de la figure de la danse. *V. L'EXEMPLE.* Ainsi un pas dont la tête est blanche, doit durer autant qu'une blanche de l'air sur lequel on danse; & un pas dont la tête est noire, doit durer autant qu'une noire du même air. Les positions marquent de même par leurs têtes, les temps qu'elles doivent tenir.

Il y a trois sortes de mesures dans la danse: la mesure à deux temps, la mesure à trois temps, & la mesure à quatre temps.

La mesure à deux temps comprend les airs de gavotte, gaillarde, bourrée, rigodon, gigue, canarie, &c.

La mesure à trois temps comprend les airs de courante, farabande, passacaille, chaconne, menuet, passe-pied, &c.

La mesure à quatre temps comprend les airs

C c c

lents, comme, par exemple, l'entrée d'Apollon, de l'opéra du triomphe de l'amour, & les airs de loure.

Quand il faudra laisser passer quelques mesures de l'air sans danser, soit au commencement ou au milieu d'une danse, on les marquera par une petite ligne qui coupera le chemin obliquement; il y aura autant de ces petites lignes que de mesures: une demi-mesure sera marquée par une demi-ligne oblique; ainsi le repos marqué *fig. 41* est de trois mesures & demie. Lorsqu'on aura un plus grand nombre de mesures de repos, comme par exemple dix, on les désignera par des bâtons qui en vaudront chacun quatre. *V. la fig. 42.* Les temps, demi-temps & quarts de temps, se marqueront par un soupir, un demi-soupir & un quart de soupir, comme dans la musique.

Aux airs qui ne commencent pas en frappant, c'est-à-dire, où il y a des notes dans la première mesure sur lesquelles on ne danse point ordinairement, comme aux airs de gavotte, chaconne, gigue, loure, bourrée, &c. on marquera la valeur de ces notes au commencement. *Voyez l'explication de l'exemple ci-après.*

Les figures des danses se divisent naturellement en deux espèces, que les maîtres appellent régulières & irrégulières.

Les figures régulières sont celles où les chemins des deux danseurs sont symétrie ensemble; & les irrégulières sont celles où ces mêmes chemins ne font pas de symétrie.

Il y a encore dans la danse des mouvements des bras & des mains ménagés avec art.

Les mains sont marquées par ces caractères représentés *fig. 43.* Le premier est pour la main gauche, & le second pour la main droite; on place celui qui représente la main droite, à droite du chemin, & le second à gauche. On observera, quand on aura donné une main ou les deux, de ne point quitter qu'on ne trouve les mêmes signes tranchés. *V. la fig. 44.* A représente la femme, B, l'homme, auquel la femme A donne la main gauche, qu'il reçoit dans sa droite; ils marchent ensemble tout le chemin A D B C, à la fin duquel ils se quittent; ce qui est marqué par les mains qui sont tranchées.

Les différents ports de bras & leurs mouvements sont marqués par les signes suivans: A, B, C, *fig. 45,* marque le bras droit; le même signe, *fig. 46,* tourné de l'autre côté, marque le bras gauche. A marque l'épaule, B le coude, & C le poignet. Pour placer les bras sur le chemin, on distinguera les endroits où on va en avant & en arrière, de ceux où l'on va de côté; à ceux où on va en avant & en arrière, on marquera les bras aux deux côtés du chemin, le bras droit du côté droit, & le bras gauche du côté gauche; à ceux où l'on va de côté, on les marquera dessus & dessous, observant toujours que celui qui est à droite est le bras droit, & celui qui est à gauche est le bras gauche.

Exemples des différentes attitudes des bras.

- 45 & 46. Le bras étendu.
- 47. Le poignet plié.
- 48. Le bras plié.
- 49. Le bras devant soi en hauteur.
- 50. Les deux bras ouverts.
- 51. Le bras gauche ouvert, & le droit plié au coude.
- 52. Le bras gauche ouvert, & le droit tout-à-fait fermé.
- 53. Les deux bras ouverts.
- 54. Le bras gauche ouvert, & le droit fermé du coude.
- 55. Le bras droit ouvert, & le gauche tout-à-fait fermé.

Exemples des mouvements des bras.

- 56. Mouvement du poignet de bas en haut.
- 57. Mouvement du coude de bas en haut.
- 58. Mouvement de l'épaule de bas en haut.
- 59. Mouvement du poignet de haut en bas.
- 60. Mouvement du coude de haut en bas.
- 61. Mouvement de l'épaule de haut en bas.
- 62. Rond du poignet de bas en haut.
- 63. Rond du coude de bas en haut.
- 64. Rond de l'épaule de bas en haut.
- 65. Rond du poignet de haut en bas.
- 66. Rond du coude de haut en bas.
- 67. Rond de l'épaule de haut en bas.
- 68. Rond du poignet de bas en haut.
- 69. Rond du coude de bas en haut.
- 70. Rond de l'épaule de bas en haut.
- 71. Double mouvement du poignet de bas en haut & de haut en bas.
- 72. Double mouvement du coude.
- 73. Double mouvement de l'épaule.

Les bras peuvent agir tous deux en même temps ou l'un après l'autre. On connoitra quand les deux bras agissent tous deux en même temps par une liaison allant de l'un à l'autre. *V. la fig. 74,* qui marque que les deux bras agissent en même temps, mais par mouvement contraire.

Si les deux bras n'ont pas de liaison, c'est une marque qu'ils doivent agir l'un après l'autre. Le premier est celui qui précède: ainsi dans l'exemple *fig. 76.* Le bras droit, qui est plus près de la position, agit le premier.

Explication des cinq premières mesures du pas des deux lutteurs, dansé par M.M. Dupré & Javilliers dans l'opéra des fêtes Grecques & Romaines, représentées dans la dernière planche de chorégraphie.

On a observé dans cet exemple la valeur des temps que les pas tiennent; cette valeur est marquée par les têtes des mêmes pas, ainsi qu'il est expliqué ci-dessus; on y a joint la tablature de l'air sur lequel ce pas de deux a été exécuté: on a marqué les mesures par les chiffres 1, 2, 3, &c.

afin de pouvoir les désigner plus facilement. Celles de la *chorégraphie* sont de même marquées par des chiffres placés vis-à-vis des lignes qui séparent les mesures ; ainsi depuis 0 jusqu'au chiffre 1 , c'est la première mesure ; depuis le chiffre 1 jusqu'au chiffre 2 , c'est la seconde , ainsi des autres.

Il faut aussi observer que , dans l'exemple proposé , les chemins des deux danseurs sont symétriques dans plusieurs parties ; ainsi ayant expliqué pour un , ce sera dans les parties comme si on l'avoit fait pour tous les deux. Dans les autres parties où les chemins des deux danseurs ne sont point symétriques , & où leurs mouvemens ne sont point semblables & co-existans , nous les expliquerons séparément , désignant l'un des danseurs par la lettre A , & l'autre par la lettre B.

Avant toutes choses , il faut expliquer par un exemple ce que nous entendons par des chemins symétriques. Soient donc les deux lettres p p , elles sont semblables , mais elles ne sont point symétriques ; retournons une de ces lettres en cette sorte q p ou p q , elles seront symétriques & une ressemblance de position. B Σ Y est semblable à B Σ Y , mais symétrique avec Y Σ B ; il suffit de les mettre vis-à-vis l'un de l'autre B Σ Y - X Z α pour s'en apercevoir. Enfin , si on souhaite un autre exemple , la contre-épreuve d'une estampe , ou la planche qui a servi à l'imprimer , sont symétriques ensemble ; ainsi que la forme de caractères qui a servi à imprimer cette feuille , faisoit symétrique avec la feuille que le lecteur a présentement sous les yeux. Ceci bien entendu , il est facile de comprendre que si le danseur A , planche II , fig. première , placé vis-à-vis de celui qui est en B , part du pied gauche , ce dernier doit partir du pied droit ; c'est en effet ce que l'on observe dans cet exemple. Ainsi , comme nous n'expliquerons pour les parties symétriques que la tablature du danseur A , il faudra pour avoir celle du danseur B , changer les mots *droit en gauche* , & *gauche en droit*.

Les deux danseurs commencent par la quatrième position ; le danseur A fait du pied gauche un pas droit en avant ; ce pas doit durer une noire ou quart de mesure ; il est suivi d'un semblable pas fait par le pied droit , qui vaut aussi une noire , comme on le connoît par sa tête qui est noire ; le troisième pas est du pied gauche , & dure seulement une croche , ainsi qu'on le connoît par sa tête croche ; il est chargé de deux signes , & l'élevé à la fin ; le quatrième qui est du pied droit , vaut aussi une croche , & le suivant une noire ; ce qui fait en tout quatre noires , & épuise la première mesure de l'air à deux temps notés au-dessus. Tous les pas de cette mesure sont des pas droits en avant.

La seconde mesure 1 , 2 , est occupée dans l'air par les notes re fa * sol ; la première est une blanche pointue , & les deux dernières des croches ; & dans la danse elle est occupée par des positions & des pas. La première position où on arrive à la fin de la première mesure , est la troisième ; elle est

affectée des signes plié & cabriolé , & de celui de tourner un quart de tour ; ce qui met la présence du corps vis-à-vis le haut de la salle de cette position , qui vaut une noire ; on retombe à la quatrième le pied droit en l'air : ce pied fait ensuite un pas ouvert de côté , qui dure aussi une noire ; le pas suivant qui est du pied gauche , d'une croche ; il est affecté du signe plié au commencement , & du signe en l'air , suivi de celui de tourner un quart de tour à gauche , qui remet la présence du corps comme elle étoit au commencement ; & ensuite du sauté , à la fin duquel on retombe à la quatrième position , le pied droit en l'air , qui fait un pas ouvert de côté , lequel n'est point compté dans la mesure , parce que sa tête se confond avec celle de la position , & qu'il n'est qu'une suite du sauté. Le pied restant en l'air ainsi , le corps est porté sur l'autre jambe ; elle ne pourra marcher que le premier ne soit posé à terre en tout ou en partie , c'est-à-dire , seulement sur le talon ou la pointe du pied ; dans la figure , c'est la pointe du pied qui porte à terre. Le pied gauche fait un pas droit en avant , lequel vaut une croche ; il est suivi du signe de repos ou quart de soupir , qui , avec les pas que nous avons expliqués , achève de remplir la mesure.

La mesure suivante 2 , 3 , est remplie par trois pas qui valent chacun une noire. Le premier qui est du pied droit , a le signe en l'air au commencement ; il est suivi de la première position affectée du signe plié & sauté sur le pied gauche , pour marquer que le sauté se fait sur cette jambe , l'autre étant en l'air ; ensuite est un soupir qui vaut une noire de repos , après lequel est un pas ouvert de côté fait par le pied gauche ; ce pas est chargé de deux signes qui marquent le premier qu'il faut plier au commencement du pas , & le second qu'il faut élever à la fin. Le pas suivant qui est du pied droit , est un pas droit du même sens qui ramène la jambe droite près de la gauche.

Il faut remarquer qu'après le soupir de cette mesure , les chemins des danseurs cessent de faire symétrique ; car l'un avance vers le haut de la salle , & l'autre s'en éloigne ; cette diversité de mouvement continue jusqu'au troisième temps de la mesure suivante.

Le premier pas de la mesure 3 , 4 , est un pas ouvert de côté du pied droit ; avec les signes plié & élevé , le premier au commencement du pas , & le second à la fin ; il est suivi d'un pas ouvert de côté fait par le pied gauche , à la fin duquel le pied reste en l'air pendant un quart de mesure. Le pas suivant qui est un pas ouvert de côté , est affecté du signe de tourner un quart de tour. On voit après de ce pas la main droite que le danseur A donne à la main gauche de l'autre danseur , faisant l'effort simulé que deux lutteurs font pour renverser leur adversaire.

Au commencement de la mesure suivante , les danseurs sont revenus à la première position , où ils restent pendant une demi-mesure ; ce que l'on

connoît par la tête noire de la position & le soupir qui la suit. Le premier pas suivant est un pas ouvert en dedans qui dure une noire ; on voit au commencement de ce pas le signe en l'air, suivi de celui de tourner un quart de tour ; ce qui fait connoître que ce pas doit être fait sans que le pied pose à terre ; il est fait par le pied droit, qui revient se placer à la position. Le pas suivant est encore affecté du signe de tourner un quart de tour ; ce qui remet les danseurs vis-à-vis l'un de l'autre. On y trouve aussi le signe des mains tranché ; ce qui fait connoître qu'à la fin de ce pas les danseurs doivent se quitter.

Ce que nous avons dit jusqu'à présent, suffit pour entendre comment on déchiffre les danses écrites. Nous laissons au lecteur muni des principes établis ci-devant, les dernières mesures de l'exemple pour s'exercer, en l'avertissant cependant d'une chose essentielle à sçavoir ; c'est que lorsque l'on trouve plusieurs positions de suite, comme dans la mesure 7, 8, les mouvements que les positions représentent se font tous en la même place ; il n'y a que les pas qui transportent le corps du danseur d'un lieu en un autre, & que la durée de la somme de ces mouvements qui doit être renfermée dans celle du pas précédent.

Si la tête d'une position est noire, ou si elle est blanche, & qu'il sorte de sa tête un pas ; alors on compte le temps qu'elle marque. Il y a un exemple de l'un & de l'autre dans la mesure 7, 8, le reste est sans difficulté.

Un manuscrit du sieur Favier m'étant tombé entre les mains, j'ai cru faire plaisir au public de lui expliquer le système de cet auteur, d'autant plus que son livre ne fera probablement jamais imprimé. Mais avant toutes choses, je vais rapporter son jugement sur les méthodes de *chorégraphie*, sur lesquelles il prétend que la sienne doit prévaloir : ce que nous discuterons dans la suite.

Les uns, dit-il, prétendent écrire la danse en se servant des lettres de l'alphabet, ayant réduit, à ce qu'ils disent, tous les pas qui se peuvent faire au nombre de vingt-quatre, qui est le même que celui des lettres ; d'autres ont ajouté des chiffres à cette invention littéraire, & donnent pour marque à chaque pas la première lettre du nom qu'il porte, comme à celui de bourrée un B, à celui de menuet un M, à celui de gaillarde un G, &c. Ces deux manières sont à la vérité très-frivoles ; mais il y en a une troisième (celle du sieur Feuillet que nous avons suivie ci-devant en y faisant quelques améliorations), qui paroît avoir plus de solidité ; elle se fait par des lignes qui montrent la figure ou le chemin que suit celui qui danse, sur lesquelles lignes on ajoute tout ce que les deux pieds peuvent figurer, &c. Mais quelques succès qu'elle puisse avoir, je ne laisserai pas de proposer ce que j'ai trouvé sur le même sujet, & peut-être que mon travail sera aussi favorablement reçu que le sien, sans pourtant rien diminuer de la gloire que ce

fameux génie s'est acquise par les belles choses qu'il nous a données.

Cet auteur représente la salle où l'on danse par des divisions faites sur les cinq lignes d'une partie de musique (voyez la fig. 3) ; les côtés portent le même nom que dans la fig. 1, pl. de *chorégraphie*, qui représente le théâtre, chaque séparation de ces cinq portées représente la salle, quelque largeur qu'elle ait ; c'est dans ces salles que l'on place les caractères qui représentent tout ce que l'on peut faire dans la danse, soit du corps, des genoux ou des pieds.

Le caractère de présence du corps est le même dans les deux *chorégraphies* (voyez la fig. 4) ; mais celle-ci marque sur les présences du corps le côté où il doit tourner ; ainsi la fig. 5, fait voir que le corps doit tourner du côté droit, & la suivante qu'il doit tourner du côté gauche. Par ces deux sortes de mouvemens le corps ayant divers aspects, c'est-à-dire, étant tourné vers les différens côtés de la salle, on peut les marquer par les fig. 4, 7, 8, 9. La première (4) représente le corps tourné du côté des spectateurs, ou vers le haut de la salle ; la seconde (7) représente le corps tourné, en sorte que le côté gauche est vers les spectateurs ; la troisième (8), que le dos est tourné vers les spectateurs ; & la quatrième (9), que le côté droit les regarde. Mais comme la salle a quatre angles, & que le corps peut être tourné vers les quatre coins, on en marque la position en cette manière, (voyez la fig. 10) ; le coin 1 à gauche des spectateurs s'appelle le premier coin ; les second, troisième, quatrième, sont où l'on a placé les nombres 2, 3, 4.

Outre ces huit aspects, on en peut encore imaginer huit autres entre ceux-ci, comme la fig. 11 le fait voir.

Ces seize aspects sont les principales marques dont on se sert ; elles se rapportent toutes au corps, mais comme il faut marquer tous les mouvemens que l'on peut faire dans une entrée de ballet composée de plusieurs danseurs, soit qu'elle fût de belle danse ou de posture, comme sont les entrées de gladiateurs, de devins, d'arlequin, soit que les mouvemens soient semblables ou différens, soit que quelques-uns des danseurs demeurent en une même place pendant que les autres avancent ; ces différens états seront marqués par les caractères suivans ; la fig. 4 représente le corps droit & debout ; la fig. 12 le corps penché en avant comme dans la révérence à la manière de l'homme, ce que l'on connoît par la ligne qui représente le devant du corps qui est convexe ; la suivante (13) représente le corps penché du côté droit, ce que l'on connoît par la ligne de ce côté, ce qui est concave ; la fig. 14 fait voir que le corps penche en arrière, ce que l'on connoît par la ligne du dos qui est concave ; enfin la fig. 15 fait voir que le corps penche du côté gauche.

L'idée de marquer les temps des pas par la forme

ou couleur de leur tête, étoit venue à cet auteur ; mais elle nous avoit été communiquée par M. Dupré, & nous l'avons introduite dans la *chorégraphie* du sieur Feuillet où elle manque ; la différence principale de ces deux manières, est que dans celle-ci on marque la valeur des pas sur les caractères des présences, voyez la fig. 16, qui fait voir les différentes formes du caractère de présence, & leur valeur au-dessus marquée par des notes de musique.

Ces marques à la vérité seroient d'une grande utilité ; mais cependant l'auteur ne conseille pas de s'en servir qu'on ne soit très-habile dans la *chorégraphie* & la musique.

La fig. 17, qui est une ligne inclinée de gauche à droite, marque qu'il faut plier les genoux.

La fig. 18 marque au contraire qu'il faut les élever.

La ligne horizontale (fig. 19) marque qu'il faut marcher.

La fig. 20, qui est une ligne courbe convexe en-dessus, marque qu'il faut marcher en avançant d'abord le pied dans le commencement du pas, & continuer en ligne courbe jusqu'à la fin de son action.

La fig. 21, qui est la même ligne courbe convexe en-dessous, marque qu'il faut marcher en reculant d'abord le pied dans le commencement du pas, & continuer en ligne courbe jusqu'à la fin de son action.

La fig. 22 marque le mouvement qu'on appelle *tirer de jambe en dehors*.

La fig. 23 marque le mouvement qu'on appelle *tour de jambe en dedans*.

La fig. 24, qui est une ligne ponctuée en cette sorte . . . , marque que le pied fait quelque mouvement, sans sortir cependant du lieu qu'il occupe.

La fig. 25, qui est un *d*, indique le pied droit.

La suivante (26) qui est un *g*, indique le pied gauche.

Ces deux mêmes lettres (fig. 27), dont la queue est un peu courbe, signifient qu'il faut poser la pointe des pieds, & laisser ensuite tomber le talon à terre.

Les deux mêmes lettres *d g* (fig. 28), dont la queue est ponctuée, signifient qu'il faut poser les pieds sur la pointe sans appuyer le talon.

Les deux mêmes lettres (fig. 29), dont la queue est séparée de la tête, signifient qu'il faut poser le talon, & appuyer ensuite la pointe du pied à terre.

Les deux mêmes lettres (fig. 30), dont la queue est discontinuée dans le milieu, marquent qu'il faut poser les pieds sur le talon, sans appuyer la pointe à terre.

Les deux mêmes lettres (fig. 31), dont les queues sont droites comme celles du *d* & du *g*, marquent qu'il faut poser le talon & la pointe du pied en même temps, ce qu'on appelle *poser à plat*.

Après les marques qui font voir toutes les différentes manières de poser les pieds à terre, nous

allons exposer celles qui représentent en l'air.

La fig. 32 signifie que les pieds sont en l'air, ce que l'on connoit par leur queue, qui est recourbée du côté de la tête.

Les deux mêmes lettres (fig. 33), dont la queue est discontinuée dans le milieu & recourbée vers la tête, marquent que les pieds sont en l'air la pointe haute.

Ces deux mêmes lettres (fig. 34), dont la queue est discontinuée & recourbée vers la tête comme dans les précédentes, la partie de la queue depuis la tête jusqu'à la rupture élevée perpendiculairement comme à la fig. 31, marquent que la pointe & le talon sont également éloignés de terre.

Dans tout ce que nous venons de dire on doit entendre que les pieds sont tournés en dehors, comme dans les cinq bonnes positions expliquées ci-devant. Il faut présentement les marques qui font connoître qu'ils sont tournés en dedans, comme dans les cinq fausses positions. C'est encore les deux mêmes lettres *g d*, fig. 35, mais retournées en cette sorte *g p*.

On peut donner à ces deux dernières lettres toutes les variétés que nous avons montrées ci-devant, & faire autant de situations des pieds en-dedans comme nous en avons fait en dehors, soit à terre, soit en l'air, l'exemple suivant, fig. 36, fait voir que les pieds sont tournés en-dedans & en l'air, ce qu'on connoit par le *d* & le *g* retournés, & par leurs queues qui regardent la tête de ces lettres.

Ces différentes sortes de positions des pieds étant quelquefois des distances que l'auteur appelle naturelles, c'est-à-dire, éloignés l'un de l'autre de la distance d'un des pieds ou ensemble, comme lorsqu'ils se touchent, ou écartés, lorsque la distance d'un pied à l'autre est plus grande que celle d'un pied, il marque la première par des lettres *d g* jointes au caractère de présence, sans y rien ajouter, voyez la fig. 37 ; pour la seconde il met un point, en sorte que la lettre du pied soit entre le caractère de présence & le point, voyez la fig. 38 ; & pour la troisième, une petite ligne verticale placée entre le caractère du pied & celui de présence. V. la fig. 39.

La fig. 40, qui est un *o*, indique qu'il faut piroetter.

Le fait se connoit lorsque la ligne *élevé* placée sur la ligne *mraché*, est plus grande que la ligne *plié* placée sur la même ligne *mraché* ; on connoit aussi à quelle partie du pas les agrémens doivent être faits, par le lieu que les signes de ces agrémens occupent sur la ligne *mraché* ; si ces lignes sont au commencement de la ligne *mraché*, c'est au commencement du pas ; s'ils sont au milieu, ce sera au milieu du pas qu'on doit les exécuter ; ou s'ils sont à la fin de la ligne, ce ne doit être qu'à la fin du pas qu'on doit les exécuter.

« Voilà tous les différents caractères avec lesquels on peut décrire les mouvemens, actions, positions que l'on peut faire dans la danse ; il ne

rette plus qu'à les assembler ; mais c'est ce qui se fait en tant de manières, que si je puis y réussir, comme je l'espère, j'aurai lieu d'être satisfait de mes réflexions, dit l'auteur ».

Nous allons voir comment l'auteur y réussit.

Ces deux lignes — indiquent que le pied droit commence & achève son mouvement, & que le pied gauche commence & finit le sien après ; ce qui est marqué par la ligne de dessus qui est pour le pied droit, laquelle précède l'autre selon notre manière d'écrire de gauche à droite ; la ligne de dessous est pour le pied gauche ; elle n'est tracée qu'après que l'autre a fini son mouvement.

Ces deux autres lignes — font connoître que le pied gauche commence & finit son mouvement, & que le pied droit commence & achève le sien après.

Ces deux autres lignes — indiquent que le pied droit commence son mouvement, & que dans le milieu de celui-ci le pied gauche commence le sien, qu'ils continuent ensemble, que le pied gauche achève après.

Ces deux lignes — font connoître que le pied droit & le pied gauche commencent ensemble, & que le pied droit finit son mouvement après celui du pied gauche.

Ces deux autres lignes — font connoître que le pied droit commence le premier son mouvement, & que le pied gauche commence après, qu'ils continuent ensemble, & finissent en même temps.

Ces deux autres lignes — font connoître que le pied droit & le pied gauche commencent & finissent ensemble.

Ainsi de toutes les combinaisons possibles de deux des lignes représentées, fig. 19, 20, 21, 22, 23, 24, dont il seroit trop long de faire l'énumération.

Les fig. 37, 38, 39, ont déjà fait connoître trois situations ; les trois suivantes en représentent encore d'autres : ainsi par la fig. 40, on verra le pied droit devant le corps, & le pied gauche derrière.

Par la fig. 41, on verra le pied droit devant & de côté, & par conséquent le pied gauche derrière & de côté.

Par la fig. 42, on verra la situation qu'on appelle croisée, le pied droit devant la partie gauche du corps, & le pied gauche devant la partie droite ; & vice versa de toutes les combinaisons dont ces arrangements sont susceptibles.

Ces trois derniers exemples qui montrent les situations ou positions naturelles, peuvent encore être ensemble ou écartés, en y ajoutant le point ou la petite ligne.

Toutes ces situations pourront être un pied en l'air, en donnant à la lettre qui représente ce pied la marque de cette circonstance, qui a été ci-devant expliquée. Nous allons passer aux exemples de l'emploi de la ligne *marché*.

La fig. 43, représente la situation ou position qui est le pied gauche à terre devant, & le pied droit

en l'air derrière. On connoitra la position ; en ce qu'elle fera toujours la première de chaque danse, & qu'il n'y aura point au-dessous de ligne *marché* ; les différentes positions des pieds qui pourroient y être, étant assez démontrées précédemment pour les connoître. Cette position tient dans la danse lieu de clé, dont l'usage en musique est de faire connoître le ton & le mode de chaque air, & le premier son par lequel il commence ; de même celle-ci montre le lieu de la salle où la danse doit commencer, en se la représentant toujours comme renfermée dans les rectangles formés par les lignes verticales & les portées de musique sur lesquelles on écrit la danse.

De cette situation on passera à la seconde (fig. 44) où l'on remarquera qu'il faut marcher ce qui est marqué par la ligne qui représente ce mouvement, laquelle est décrite au-dessous de la figure qui représente la salle. Mais comme cette ligne *marché* suppose que l'un des deux pieds doit faire un mouvement, on connoitra que c'est le pied droit, puisque la lettre *d* est seule dans la salle, & au côté droit du corps. Mais comme cette lettre est décrite la queue retournée à la tête, le pied droit se portera en l'air, & cette situation de pied finira cette première action, & servira de position pour passer à la suivante.

La fig. 45 représente qu'il faut marcher le pied droit à terre de côté : après ce mouvement on sortira de terre le pied gauche, qui doit rester en l'air au-dessus de l'endroit où il étoit posé. On ne marque rien pour cette action du pied gauche, parce qu'elle est nécessaire pour achever le pas. Lorsque les mouvements qui se suivent se font par des pieds différents, la fin de cette action est une situation naturelle, Celle des pieds ensemble ou écartés, sera marquée par un caractère particulier.

La figure suivante (46) représente qu'il faut le pied gauche croisé devant sortant de terre, le pied droit joignant au derrière du talon du pied gauche. Cette situation ensemble étant marquée par un point qui est au derrière du corps, ce point se place à côté du corps, si on finit cette action les pieds ensemble de côté.

La fig. 47 représente qu'il faut marcher le pied droit à terre de côté, & que le pied gauche sortira de terre & se portera écarté en l'air au côté gauche du corps : cette dernière circonstance est marquée par la lettre *g* séparée du corps par une ligne verticale, qui signifie, ainsi qu'il a été dit, que le pied est éloigné du corps.

La fig. 48, que l'on ne regardera que comme l'explication de la 47, représentera par conséquent la même chose : elle indiquera de plus par les deux lignes qui y sont décrites, que le pied droit marchera le premier, & le pied gauche marchera ensuite ; la ligne de dessous, ainsi qu'il a été dit, étant pour celui-ci, & étant postérieure par rapport à celle de l'autre pied.

Après avoir donné ces exemples pour la ligne

marché, sur laquelle on place les signes des agréments, comme plié, élevé, sauté, cabriolé, &c. il est bon d'examiner ces mêmes marques, pour connoître toutes les places que le corps peut occuper sur la ligne de front.

Par la fig. 43, on verra que le corps est posé au milieu, du côté gauche de la salle; c'est la position dans laquelle la fig. 43 le représente au même lieu, puisque l'action qui y est marquée n'oblige point le corps à faire aucun changement; le pied en l'air qui derrière la position le porte en l'air de côté à la fig. 44, laissant toujours le poids du corps sur le pied gauche: les fig. 44, 45, 46, 47, le représentent un peu plus éloigné de ce côté, ce qui se peut encore en autant d'autres places que l'on jugera à propos, selon le nombre de pas qui peuvent être faits en largeur d'une salle; les situations sur la longueur sont marquées par les lignes de portées & les intervalles des mêmes lignes.

En donnant à toutes les places les seize aspects dont il est parlé ci-dessus, & qui sont représentés fig. 11; il est certain qu'il n'y a pas un seul endroit d'une salle, où l'on ne puisse marquer telle position des pieds & situation du corps que l'on voudra; ce qui est tout ce que l'on se propose de faire quand on veut écrire une danse sur le papier.

On écrit aussi dans ce nouveau système l'air au-dessus de la danse, & le tout sur du papier de musique ordinaire, en sorte qu'au premier coup-d'œil une danse écrite en cette manière paroît un duo ou un trio, &c. si deux ou plusieurs danseurs dansent ensemble.

Nous avons promis de comparer ensemble ces deux manières, nous tenons parole: nous croyons, quoique l'invention de cet auteur soit ingénieuse, que l'on doit cependant s'en tenir à celle du sieur Feuiller, où la figure des chemins est représentée, sur-tout depuis que nous y avons fait le changement communiqué par M. Dupré, au moyen duquel on connoît la valeur des pas par la couleur de leur tête, ainsi qu'il a été expliqué dans la première partie de cet article, l'inconvénient de ne point marquer les chemins est bien plus important que celui qui résulte de ne point écrire la musique sur les lignes & dans les intervalles, comme quelques auteurs l'avoient proposé. Voyez l'article MUSIQUE, où les choses sont discutées. (D)

Après l'exposition de cet art, nous allons placer ce que M. Noverre, grand juge en cette partie, pense de ses avantages.

La chorégraphie, dit-il, est l'art d'écrire la danse à l'aide de différens signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures ou de caractères désignés par la dénomination des notes, avec cette différence qu'un bon musicien lira deux cents mesures dans un instant, & qu'un excellent chorégraphe ne déchiffrera pas deux cents mesures de danse en deux heures. Ces signes représentatifs se conçoivent aisément; on les apprend vite, on les oublie de même. Ce genre d'écriture particulier à

notre art, & que les anciens ont peut-être ignoré, pouvoit être nécessaire dans les premiers momens où la danse a été asservie à des principes. Les maîtres s'envoyoient réciproquement de petites contredanses & des morceaux brillans & difficiles, tels que le *menuet d'Anjou*, *La Bretagne*, *la mariée*, *le passe-pied*, sans compter encore les *folies d'Espagne*, *la pavonne*, *la courante*; *la bourrée d'Achille & l'allemande*. Les chemins ou la figure de ces danses étoient tracés; les pas étoient ensuite indiqués sur ces chemins par des traits & des signes démonstratifs & de convention; la cadence ou la mesure étoit marquée par de petites barres posées transversalement, qui divisoient les pas & fixoient les temps; l'air sur lequel ces pas étoient composés se noioit au-dessus de la page, de sorte que huit mesures de chorégraphie équivaloient à huit mesures de musique. Moyennant cet arrangement, on parvenoit à épeler la danse, pourvu que l'on eût la précaution de ne jamais changer la position du livre, & de le tenir toujours dans le même sens. Voilà ce qu'étoit jadis la chorégraphie. La danse étoit simple & peu composée, la manière de l'écrire étoit par conséquent facile, & on apprenoit à la lire fort aisément. Mais aujourd'hui les pas sont compliqués, ils sont doublés & triplés; leur mélange est immense: il est donc très-difficile de les déchiffrer. Cet art au reste est très-imparfait; il n'indique exactement que l'action des pieds; & s'il nous désigne les mouvemens des bras, il n'ordonne ni les positions ni les contours qu'ils doivent avoir; il ne nous montre encore ni les attitudes du corps, ni ses effacements, ni les oppositions de la tête, ni les situations différentes, nobles & aisées, nécessaires dans cette partie; & je le regarde comme un art inutile, puisqu'il ne peut rien pour la perfection du notre.

Je demanderois à ceux qui se font gloire d'être inviolablement attachés à la chorégraphie, & que peut-être je scandalise, à quoi cette science leur a servi? quel lustre elle a donné à leurs talens? quel vernis elle a répandu sur leur réputation? Ils me répondront, s'ils sont sincères, que cet art n'a pu les élever au-dessus de ce qu'ils étoient, mais qu'ils ont en revanche tout ce qui a été fait de beau en matière de danse depuis cinquante ans. « Conservez, leur dirai-je, ce recueil précieux; votre cabinet renferme tout ce que les Dupré, les Camargo, les Lany & peut-être même les Blondi ont imaginé d'enchainemens & de temps subtils, hardis ou ingénieux; & cette collection est sans doute très-belle; mais je vois avec regret que toutes ces richesses réunies n'ont pu vous sauver de l'indigence dans laquelle vous êtes des biens que vous auriez tirés de votre propre fonds. Entassez tant qu'il vous plaira, ces foibles monumens de la gloire de nos danseurs célèbres, je n'y vois & l'on n'y verra que le premier trait ou la première pensée de leurs talens; je n'y distinguerai que des beautés éparfes, sans

» ensemble, sans coloris ; les grands traits feront
 » effacés ; les proportions, les contours agréables
 » ne frapperont point mes yeux ; j'apercevrai
 » seulement des vestiges & des traces d'une action
 » dans les pieds, que n'accompagneront ni les
 » attitudes du corps, ni les positions des bras, ni
 » l'expression des têtes ; en un mot, vous ne m'of-
 » frirez qu'une toile sur laquelle vous aurez con-
 » servé quelques traits épars de différens maîtres ».

J'ai appris la *chorégraphie*, & je l'ai oubliée ; si je la croyois utile à mes progrès, je l'apprendrois de nouveau. Les meilleurs danseurs & les maîtres de ballets les plus célèbres la dédaignent, parce qu'elle n'est pour eux d'aucun secours réel. Elle pourroit cependant acquérir un degré d'utilité, & je me propose d'en entretenir le public, après lui avoir fait part d'un projet né de quelques réflexions sur l'académie de danse, dont l'établissement n'a eu vraisemblablement d'autre objet que celui de parer à la décadence de notre art & d'en hâter les progrès.

La danse & les ballets prendroient sans doute une nouvelle vie, si des usages établis par un esprit de crainte & de jalousie, ne fermoient en quelque sorte le chemin de la gloire à tous ceux qui pourroient se montrer avec quelque avantage sur le théâtre de la capitale, & convaincre par la nouveauté de leur genre, que le génie est de tous les pays, & qu'il croît & s'élève en province avec autant de facilité que par-tout ailleurs.

Je ne veux point déprimer les danseurs que la faveur, ou si vous le voulez, une étoile favorable a conduits à une place à laquelle de vrais talens les appeloient : l'amour de mon art, & non l'amour de moi-même, est le seul qui m'anime ; & je me persuade que sans blesser quelqu'un, il m'est permis de souhaiter à la danse les prérogatives dont jouit la comédie. Or les comédiens de province n'ont-ils pas la liberté de débiter à Paris & d'y jouer trois rôles différens & à leur choix ? Oui, sans doute, me dira-t-on ; mais ils ne sont pas toujours reçus. Eh ! qu'importe à celui qui réussit & qui plaît généralement, d'être reçu ou de ne le pas être ? Tout auteur qui triomphe par ses talens de la cabale comique, & qui s'attire sans bassesse les suffrages unanimes d'un public éclairé, doit être plus que dédommagé de la privation d'une place qu'il doit moins regretter lorsqu'il fait qu'il la mérite légitimement.

La peinture n'auroit certainement pas produit tant d'hommes illustres dans tous les genres qu'elle embrasse, sans cette émulation qui règne dans son académie. C'est-là que le vrai mérite peut se montrer sans crainte ; il place chacun dans le rang qui lui convient : & la faveur fut toujours plus foible à la galerie du Louvre, qu'un beau pinceau qui la force au silence.

Si les ballets sont des tableaux vivans, s'ils doivent réunir tous les charmes de la peinture, pour-quoi n'est-il pas permis à nos maîtres d'exposer sur

le théâtre de l'opéra trois morceaux de ce genre ; l'un tiré de l'histoire, l'autre de la fable, & le dernier de leur propre imagination ? Si ces maîtres réussissoient, on les recevrait membres de l'académie, ou on les agrégeroit à cette société. De cette marque de distinction & de cet arrangement, naitroit, à coup sûr, l'émulation (aliment précieux des arts) ; & la danse encouragée par cette récompense, quelque chimérique qu'elle puisse être, se placeroit d'un vol rapide à côté des autres. Cette académie devenant d'ailleurs plus nombreuse, se distingueroit peut-être davantage ; les efforts des provinciaux exciteroient les siens ; les danseurs qui y seroient agréés, seroient d'aiguillon à ses principaux membres ; la vie tranquille de la province faciliteroit à ceux qui y sont répandus, les moyens de penser, de réfléchir & d'écrire sur leur art ; ils adresseroient à la société des mémoires souvent instructifs ; l'académie, à son tour, seroit forcée d'y répondre ; & ce commerce littéraire, en répandant sur nous un jour nouveau, nous tireroit peu-à-peu de notre langueur & de notre obscurité. Les jeunes gens qui se livrent à la danse machinalement & sans principes, s'instruiraient encore infailliblement ; ils apprendroient à connoître les difficultés, ils s'efforceroient de les surmonter, & la vue des routes sûres les empêcheroit de se perdre & de s'égarer.

On a prétendu que notre académie est le séjour du silence, & le tombeau des talens de ceux qui la composent. On s'est plaint de n'en voir sortir aucun écrit ni bon, ni mauvais, ni médiocre, ni satisfaisant, ni ennuyeux ; on lui reproche de s'être entièrement écartée de sa première institution, de ne s'assembler que rarement ou par hasard, de ne s'occuper en aucune manière des progrès de l'art qui en est l'objet, ni du soin d'instruire les danseurs & de former des élèves. Le moyen que je propose seroit inévitablement taire la calomnie ou la médisance, & rendroit à cette société la considération & le nom que plusieurs personnes lui refusent peut-être injustement. J'ajouterai que ses succès, si elle se déterminoit à prendre des disciples, seroient infiniment plus assurés ; elle ôteroit du moins à une multitude de maîtres avides d'une réputation qu'ils n'ont pas méritée, la ressource de s'attribuer les progrès des élèves, & la liberté d'en rejeter les défauts sur ceux dont ils ont reçu les premières leçons. *Ce danseur, disent-ils, a reçu primitivement de mauvais principes ; s'il a des défauts, ce n'est pas ma faute ; j'ai tenté l'impossible. Les parties dans lesquelles il se distingue m'appartiennent, elles sont mon ouvrage.* C'est ainsi qu'on se ménage adroitement, en se refusant aux peines de l'état, une réponse courte en cas de critique, & une sorte de crédit & de confiance en cas d'applaudissement. Vous conyiez cependant que la perfection de l'ouvrage dépend en partie de la beauté de l'ébauche ; mais un écolier que l'on présente au public est comme un tableau qu'un peintre expose au salon ;

tout

tout le monde le voit ; tout le monde l'admire & l'applaudit, ou tout le monde le blâme & le censure. Figurez-vous donc l'avantage que l'on a d'être constamment à l'affût des sujets agréables formés dans la province, dès qu'on peut se faire honneur des talents qu'on ne leur a pas donnés. Il ne s'agit que de débiter d'abord que l'élève a été indignement enseigné, que le maître l'a totalement perdu, que l'on a eu une peine inconcevable à détruire cette mauvaise *danse de campagne*, & à remédier à des défauts étonnans. Il faut ensuite ajouter que l'élève a du zèle, qu'il répond aux soins qu'on se donne, qu'il travaille nuit & jour, & le faire débiter un mois après. *Allons voir (dit-on), danser ce jeune homme ; c'est l'écolier d'un tel ; il étoit détestable il y a un mois. Oui, répond celui-ci, il étoit insoutenable & du dernier mauvais.* L'élève se présente, on l'applaudit avant qu'il danse. Cependant il se déploie avec grâce, il se dessine avec élégance ; ses attitudes sont belles, ses pas bien *écus* ; il est brillant en l'air, il est vis & précis terre-à-terre. Quelle surprise ! on crie miracle. *Le maître est étonnant ! avoir formé un danseur en vingt leçons ! cela ne s'est jamais fait. En honneur, les talents de notre siècle sont surprenans.*

Le maître reçoit ces louanges avec une modestie qui séduit, tandis que l'écolier, ébloui du succès & étourdi des applaudissemens, se voue à l'ingratitude la plus noire ; il oublie jusqu'au nom de celui à qui il doit tout ; tout sentiment de reconnaissance est pour jamais effacé de son ame ; il avoue, il proteste effrontément qu'il ne savoit rien, comme s'il étoit en état de se juger lui-même ; & il encense le charlatanisme par lequel il imagine que les éloges lui ont été prodigués.

Ce n'est pas tout : ce même élève fait un nouveau plaisir toutes les fois qu'il paroît ; bientôt il donne de la jalousie & de l'ombrage à son maître ; celui-ci lui refuse alors des leçons, parce que son genre est le même, & qu'il craint que son écolier ne le surpasse & ne le fasse oublier. Quelle petitesse ! peut-on se persuader qu'il n'y ait point de gloire à un habile homme d'en faire un plus habile que lui ? Est-ce avilir son mérite & flétrir sa réputation, que de faire revivre ses talents dans ceux d'un écolier ? Eh ! le public pourroit-il sçavoir mauvais gré à *Jétiote*, s'il eût formé un homme qui l'égalât ? en seroit-il moins *Jétiote* ? Non sans doute ; de pareilles craintes ne troublent point le vrai mérite & n'alarment que les demi-talens.

Mais revenons à l'académie de danse : que de mémoires excellens, que d'observations neuves, & combien de traités instructifs sortiroient de la société, si l'émulation des membres étoit aiguillonnée & réveillée par les travaux qui leur seroient offerts !

Il eût été à souhaiter que les académiciens & le corps même de l'académie eussent fourni à l'encyclopédie tous les articles qui concernent l'art de la danse. Cet objet eût été mieux rempli par des

Equitation, Escrime & Danse.

artistes éclairés que par M. de Cahusac. La partie historique appartenoit à ce dernier ; mais la partie mécanique devoit, ce me semble, appartenir de droit aux danseurs. Ils auroient éclairé le public & leurs confrères ; & en illustrant l'art, ils se seroient illustrés eux-mêmes. Les productions ingénieuses que la danse enfante si souvent à Paris, & dont ils auroient pu donner au moins quelques exemples ; auroient été consacrées dans des planches différentes de ces tables chorégraphiques, qui, comme je l'ai dit, n'apprennent rien, ou n'apprennent que très-peu de chose. Je suppose en effet que l'académie eût associé à ses travaux deux grands hommes, Boucher & M. Cochin ; qu'un académicien chorégraphe eût été chargé du soin de tracer les chemins & de dessiner les pas ; que celui qui étoit en état d'écrire avec plus de netteté, eût expliqué tout ce que le plan géométral n'auroit pu présenter distinctement ; qu'il eût rendu compte des effets que chaque tableau mouvant auroit produits, & de celui qui résulteroit de telle ou telle situation ; qu'enfin il eût analysé les pas, leurs enchainemens successifs ; qu'il eût parlé des positions du corps, des attitudes, & qu'il n'eût rien omis de ce qui peut expliquer & faire entendre le jeu muet, l'expression pantomime & les sentimens variés de l'ame par les caractères variés de la physionomie ; alors Boucher, d'une main habile, eût dessiné tous les groupes & toutes les situations vraiment intéressantes ; & M. Cochin, d'un burin hardi, auroit multiplié les esquisses de Boucher. Avec le secours de ces deux hommes célèbres, nos académiciens auroient fait passer à la postérité le mérite des maîtres de ballets & des danseurs habiles dont le nom est à peine conservé parmi nous, & qui ne nous laissent, après qu'ils ont abandonné le théâtre, qu'un souvenir confus des talents qui nous forçoient à les admirer. La chorégraphie deviendroit alors intéressante. Plan géométral, plan d'élevation, description fidelle de ces plans, tout se présenteroit à l'œil, tout instruirait des attitudes du corps, de l'expression des têtes, des contours des bras, de la position des jambes, de l'élégance du vêtement, de la vérité du costume ; en un mot, un tel ouvrage soutenu du crayon & du burin de ces deux illustres artistes, seroit une source où l'on pourroit puiser, & je le regarderois comme les archives de tout ce que notre art peut offrir de lumineux, d'intéressant & de beau.

Quel projet, me direz-vous ! quelle dépense immense ! quel livre volumineux ! Il me sera facile de vous répondre. 1°. Je ne propose pas deux mercenaires, mais deux artistes qui traiteroient l'académie avec ce désintéressement qui est la marque & la preuve des vrais talents. 2°. Je ne leur destine que des choses absolument dignes d'eux & de leurs soins, c'est-à-dire, des choses excellentes, pleines de feu & de génie, de ces morceaux rares exactement neufs & qui inspirent par eux-mêmes. Ainsi voilà des dépenses épargnées & sûrement des plan-

D d d

chés en très-petit nombre. Plus sensible que qui que ce soit à la gloire d'une académie alors véritablement utile, que ne puis-je voir déjà ce projet mis à exécution ! & quel moyen plus sûr pour elle & pour les danseurs qu'elle croiroit devoir célébrer, de voler à l'immortalité, que celui d'emprunter les ailes de deux artistes faits pour graver à jamais au temple de mémoire & leurs noms, & celui des personnages qu'ils voudront illustrer ? Une telle entreprise sembloit leur être réservée ; & j'ose croire que nos académiciens trouveroient en eux toutes les ressources qu'ils pourroient désirer, lorsqu'ils leur représenteroient des modèles dont la capitale, qui est le centre & le point de réunion de tous les talents, fourmille sans doute, & que je n'ai ni la hardiesse ni la témérité de leur indiquer.

Voilà ce qui me paroîtroit devoir être substitué à la *chorégraphie* de nos jours, à cet art aujourd'hui si compliqué, que les yeux & l'esprit s'y perdent ; car ce qui n'étoit que le rudiment de la danse, en est devenu insensiblement le grimoire. La perfection même que l'on a voulu donner aux signes qui désignent les pas & les mouvements, n'a servi qu'à les embrouiller & les rendre indechiffrables. Plus la danse s'embellira, plus les caractères se multiplieront, & plus cette science sera inintelligible. Jugez-en, je vous prie, par l'article *chorégraphie* inséré dans l'encyclopédie ; vous regarderez sûrement cet art comme l'algèbre des danseurs, & je crains fort que les planches ne répandent pas un jour plus clair sur les endroits obscurs de cette dissertation.

Je conviens, me répliquera-t-on peut être, que le fameux Blondy lui-même interdisoit cette étude à ses élèves ; mais il faut avouer que la *chorégraphie* est nécessaire aux maîtres ; c'est une erreur que de penser qu'un bon maître de ballets puisse tracer & composer son ouvrage au coin de son feu. Je répondrai que ceux qui travaillent ainsi ne parviendront jamais qu'à des combinaisons misérables. Ce n'est pas la plume à la main que l'on fait marcher les figurans. Le théâtre est le parnasse des compositeurs ingénieux ; c'est-là que, sans chercher, ils rencontrent une multitude de choses neuves ; tout s'y lie, tout y est plein d'ame, tout y est dessiné avec des traits de feu. Un tableau ou une situation le conduit naturellement à une autre ; les figures s'enchaînent avec autant d'aisance que de grace ; l'effet général se fait sentir sur-le-champ ; car telle figure élégante sur le papier, cesse de l'être à l'exécution ; telle autre qui le sera pour le spectateur qui la verra en *vue d'oiseau*, ne le sera point pour les premières loges & le parterre. C'est donc pour les places les moins élevées que l'on doit principalement travailler, puisque telle forme, tel *groupe* & tel tableau, dont l'effet est sensible pour le parterre, ne peut manquer de l'être dans quelque endroit de la salle que l'on se place. Vous observez dans les ballets des marches, des contre-marches, des

repos, des retraites, des évolutions, des groupes ou des pelotons. Or, si le maître n'a pas le talent de faire voir la grande machine dans des sens justes, s'il ne démêle au premier coup-d'œil les inconvéniens qui peuvent résulter de telle opération, s'il n'a l'art de profiter du terrain, s'il ne proportionne pas les manœuvres à l'étendue plus ou moins vaste & plus ou moins limitée du théâtre, si ses dispositions sont mal conçues, si les mouvements qu'il veut imprimer sont faux ou impossibles, si les marches sont ou trop vives, ou trop lentes, ou mal dirigées, si la mesure & l'ensemble ne règnent pas ? que fais-je ? si l'instant est mal choisi, on n'aperçoit que confusion, qu'embarras, que tumulte ; tout se choque, tout se heurte, il n'y a & il ne peut y avoir ni netteté, ni accord, ni exactitude, ni précision ; & les huées & les sifflets sont la juste récompense d'un travail aussi monstrueux & aussi mal entendu. La conduite & la marche d'un grand ballet bien dessiné exige des connoissances, de l'esprit, du goût, de la finesse, un tact sûr, une prévoyance sage, un coup-d'œil infailible ; & toutes ces qualités ne s'acquièrent pas en déchiffrant & en écrivant la danse *chorégraphiquement* ; le moment seul détermine la composition ; l'habileté consiste à le saisir & à en profiter heureusement.

Il est cependant de prétendus maîtres qui composent leurs ballets après avoir mutilé ceux des autres, à l'aide du cahier & de certains signes qu'ils adoptent, & qui forment pour eux une *chorégraphie* particulière ; (car la façon de dessiner les chemins est toujours la même & ne varie que par les couleurs) ; mais rien de plus insipide & de plus languissant qu'un ouvrage médité sur le papier ; il se ressent toujours de la contention & de la peine. Il seroit plaisant de voir un maître de ballets de l'opéra, un in-folio à la main, se casser la tête pour remettre les ballets des *indes galantes* ou de quelque autre opéra chargé de danses. Que de chemins différens ne faudroit-il pas écrire pour un ballet nombreux ! ajoutez ensuite sur vingt-quatre chemins, tantôt réguliers, tantôt irréguliers, toutes les pas compliqués à faire ; & vous aurez, si vous le voulez, un écrit très-savant, mais chargé d'une si grande abondance & d'un mélange si informe de lignes, de traits, de signes & de caractères, que vos yeux en seront offusqués, & que toutes les lumières que vous espériez d'en tirer seront, pour ainsi dire, absorbées par le noir dont sera tissu ce répertoire. Ne croyez pas au surplus qu'un maître de ballets, après avoir composé ceux d'un opéra à la satisfaction du public, soit obligé nécessairement d'en conserver l'idée précise ; pour les remettre cinq ou six ans après. S'il dédaigne un pareil secours, il ne les composera de nouveau qu'avec plus de goût ; il réparera même les fautes qui pouvoient y régner, (car le souvenir de nos fautes est celui qui s'efface le moins) ; & s'il prend le crayon, ce ne sera que pour jeter sur le papier le dessin géométral des formes principales & des figures les

plus faillantes; il négligera sûrement de tracer toutes les routes diverses qui conduisoient à ces formes & qui enchaînoient ces figures; & il ne perdra pas son temps à écrire les pas ni les attitudes diverses qui embellissoient ces tableaux. Oui, la *chorégraphie* amortit l'imagination; elle affoiblit, elle éteint le goût du compositeur qui en fait usage; il est lourd & froid, il est incapable d'invention; de créateur qu'il étoit ou qu'il auroit été, il devient ou il n'est plus qu'un plagiaire; il ne produit rien de neuf, & tout son mérite se borne à défigurer les productions des autres. Tel est l'effet de l'engourdissement & de l'espèce de léthargie dans lesquelles cette méthode jette l'esprit, que j'ai vu plusieurs maîtres de ballets obligés de quitter la répétition, parce qu'ils avoient égaré leur cahier, & qu'ils ne pouvoient faire mouvoir leurs figurans sans avoir sous les yeux le mémorial de ce que les autres avoient composé. Je le répète & je le soutiens, rien de plus pernicieux qu'une méthode qui rétrécit nos idées, ou qui ne nous en permet aucunes, à moins qu'on ne sache se garantir du danger que l'on court en s'y livrant. Du feu, du goût, de l'imagination, des connoissances, voilà ce qui est préférable à la *chorégraphie*; voilà ce qui suggère une multitude de pas, de figures, de tableaux & d'attitudes nouvelles; voilà les sources inépuisables de cette variété immense qui distingue le véritable artiste du *chorégraphe*.

CONTREDANSE. Danse qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes. L'invention en est moderne: elle est composée de pas différens, selon la nature des airs sur lesquels on danse. Au bal de l'opéra on danse dans les deux bouts de la salle des *contredanses* différentes. On n'exécute guère dans les bals ni dans les assemblées la bretagne, l'allemande, la mariée, &c., qui étoient autrefois à la mode. La *contredanse* est plus gaie; elle occupe plus de monde, & l'exécution en est aisée; il n'est pas étonnant qu'elle ait prévalu sur toutes les autres. On fait des *contredanses* sur tous les airs nouveaux qui ont de la gaieté. Celle des fêtes de Polimnie, ballet de M. Rameau, représentées en 1745, fut si goûtée, qu'on n'a guère fait depuis de ballet sans *contredanse*; c'est par-là qu'on termine pour l'ordinaire le dernier divertissement, afin de renvoyer le spectateur sur un morceau de gaieté.

Les airs des *contredanses* sont le plus souvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins. (S).

On peut varier à l'infini les *contredanses*: 1°. parce qu'elles admettent presque toute espèce de pas; 2°. parce que l'on y peut former une quantité étonnante d'évolutions agréables. Les *contredanses* commencent 1°. par la révérence; 2°. ensuite on fait le grand cercle; 3°. les hommes présentent la

main; 4°. les deux mains; 5°. les femmes circulent en croix; 6°. les quatre hommes circulent en croix; 7°. on fait la promenade en cercle, chaque homme conduisant la femme avec laquelle il danse; 8°. on fait la chaîne, &c. Voilà en gros les figures que l'on peut faire toutes les fois que l'on reprend la première partie de l'air. A l'égard de la seconde partie, elle est composée pour chaque espèce de *contredanse*, d'une, de deux ou de trois des figures dont on vient de donner un détail, & de deux ou trois sortes de pas, c'est-à-dire, des pas de rigaudon, des pas balancés, &c. Il seroit à souhaiter que l'on imprimât à ce sujet un recueil; 2°. une instruction pour combiner & varier les formes; 3°. que l'on inventât des notes simples pour caractériser l'évolution dans l'impression sous la mesure de chaque air. Les caractères ordinaires de la *chorégraphie* sont trop compliqués; l'on ne peut les représenter que par la gravure, & non pas par la simple impression. On pourroit cependant désigner le cercle par un O, le demi-cercle par un (.), la croix par +, la double croix $\equiv \equiv \equiv \equiv$, la chaîne o-oo-oo-o, &c. Comme les *contredanses* fatiguent par les évolutions & par la variété des pas, l'on a introduit depuis peu en France une danse que l'on appelle l'allemande. Cette danse n'admet qu'une seule espèce de pas de boîteuse, formé par un plié & deux pas marchés; l'on a varié cette danse par les entrelassemens des mains & par la différente position de la tête & des yeux. Mais cette danse, peu décente, n'aura pas cours pendant longtemps, les *contredanses*, au contraire, plairont toujours aux peuples qui sont naturellement gais. (V. A. L.).

CONTRE-TEMPS. Saut joint à des pas de danse.

On place le *contre-temps* en trois occasions: la première, avant le pas, la seconde, après le pas, & la troisième en faisant le pas. Soit le menuet pour exemple.

La première manière s'exécute après avoir fini le pas de menuet; on porte entièrement le corps sur le pied gauche, auprès duquel on approche le droit à la première position, ensuite on plie dessus la gauche, & l'on se relève en sautant. C'est ce qu'on appelle *sauter à cloche-pied & sauter avant le pas*.

La seconde se fait ayant le corps sur le pied gauche; on replie une seconde fois dessus, puis étant plié, on glisse le pied droit devant soi à la quatrième position, & l'on se relève dessus en sautant. C'est *sauter après le pas*.

La troisième, c'est plier dessus le pied droit sur lequel le corps est posé, en approchant le gauche tout auprès; puis en s'élevant on le passe devant doucement, & on le laisse tomber dessus en sautant. C'est *sauter en faisant le pas*.

CONTRE-TEMPS de gavote, ou *contre-temps* en avant, terme de danseur, pour exprimer des pas

D d d ij

sautés qui animent la danse par les différentes manières de les faire.

Si on les fait du pied droit, il faut avoir le corps posé sur le gauche à la quatrième position, le pied droit derrière le talon levé, plier ensuite sur le gauche, & se relever en sautant dessus. Alors la jambe droite qui étoit prête à partir, passe du même temps par-devant, & se porte à la quatrième position sur la pointe du pied, & les deux jambes sont fort étendues; on fait ensuite un autre pas du pied gauche en avant & à la quatrième position, ce qui fait le *contre-temps* complet.

Il se fait de la même manière en arrière; par exemple, le pied gauche étant derrière à la quatrième position, le corps posé dessus, il faut plier sur le même pied, & du même temps lever la jambe droite, la tenir fort étendue, & se porter derrière à la quatrième position. On fait ensuite un autre pas en arrière du pied gauche & sur la pointe des pieds; mais à ce dernier pas il faut poser le talon, ce qui met le corps en son repos. Ce pas se fait dans l'étendue d'une mesure à deux temps légers, ou d'une à trois temps; il occupe le même temps d'un pas de bourrée ordinaire.

CONTRETEMPS DE CÔTÉ. Il se fait différemment du *contre-temps en avant*, sur-tout lorsqu'il est croisé. La différence qu'il y a, c'est qu'il faut plier sur un pied pour le *contre-temps en avant*, & sur les deux pieds dans celui-ci. Si l'on doit faire un *contre-temps en avant* du côté gauche, ce doit être du pied droit, ayant les deux pieds à la seconde position & le corps droit dans son à-plomb; se plier, puis se relever en sautant. Comme le mouvement que l'on prend pour sauter est plus forcé que celui que l'on prend pour s'élever au demi-coupé, cela est cause que la jambe droite, lorsqu'on s'élève, rejette le corps sur le pied gauche, & reste en l'air fort étendue à côté, & tout de suite on fait un pas de cette même jambe, en la croisant jusqu'à la cinquième position, en posant le corps dessus; puis on fait de suite un autre pas du pied gauche, en le portant à côté à la seconde position.

COUPÉ; pas composé de deux autres, sçavoir, d'un demi-coupé & d'un pas glissé; ce dernier doit être plié à propos, élevé en cadence, soutenu gracieusement. Si l'on commence le *coupé* du pied droit, il faut, ayant le pied gauche devant & le corps posé dessus, approcher le pied droit auprès à la première position, puis plier les deux genoux également, & étant plié on passe le pied droit devant jusqu'à la quatrième position; on s'élève dessus la pointe en étendant les genoux, & du même temps le talon droit se pose & le genou se plie; mais la jambe gauche se glisse devant jusqu'à la quatrième position, & le corps se posant dessus termine l'étendue du pas.

Il y a encore une autre façon de faire le *coupé*: le demi-coupé fait, étant élevé sur la pointe, on glisse le pied dans le même temps qu'il s'élève, jusqu'à la quatrième position; en le passant, la pointe

doit être basse & la jambe bien étendue; & à mesure que la jambe gauche passe devant, le genou droit se plie, & renvoie par ce mouvement le corps sur le pied gauche.

Ces deux manières sont bonnes, mais la première est plus aisée, parce que le corps est plus assuré par le talon droit qui est appuyé.

Il se fait aussi en arrière & de côté aux positions près, qui sont différentes selon le chemin que l'on doit tenir.

COUPÉS (demi), ce sont des pas de danse que l'on n'exécute bien qu'avec la connoissance des mouvements du cou-de-pied, du genou & des hanches.

Ces pas ont quatre attitudes, soit qu'on les fasse du pied droit, soit qu'on les exécute de gauche.

1°. En supposant qu'on veuille les faire du pied droit, on mettra le gauche devant à la quatrième position, & le corps sera posé dessus en avant, le pied droit à partir, & sa pointe posée seulement à terre.

2°. On apportera le pied droit contre le gauche à la première position, & l'on pliera également les deux genoux, ayant toujours le corps posé sur le pied gauche, la ceinture non pliée, & la tête fort en arrière.

3°. En demeurant plié, on passera le pied droit devant soi sans se relever à la quatrième position, & l'on apportera le corps dessus en s'élevant sur la pointe du pied droit.

4°. En même temps on apportera le corps sur le pied droit en s'élevant sur la pointe du pied; on aura soin en s'élevant d'étendre le genou, & d'approcher incontinent la jambe gauche, en prenant garde que les deux jambes soient bien étendues lorsqu'on sera élevé sur la pointe du pied. Enfin on laissera poser le talon à terre pour terminer le pas, & pour avoir la facilité d'en faire autant de l'autre pied en observant les mêmes règles. Ces pas sont absolument nécessaires. On suivra les mêmes règles pour les faire en arrière & de côté; mais on ne passera le pied qu'après que l'on aura plié; autrement on prendroit son mouvement à faux, & l'on ne se relèveroit pas avec la même facilité.

COUPÉS DU MOUVEMENT. Ce pas est un des plus gracieux & des plus gais que l'on ait inventés, par rapport à la variété de ses mouvements qui sont modérés. Voici la manière de le faire.

Lorsque vous prenez votre demi-coupé en avant, par exemple, vous le pliez très-doucement, & vous vous élevez de même sur le pied qui a passé devant les jambes bien étendues, parce que le corps se portant sur le pied de devant, attire la jambe de devant qui s'étend également; dans le même moment le talon du pied de devant se pose, le genou se plie, la jambe qui est en l'air s'ouvre un peu à côté; & le genou qui est plié, en s'étendant rejette cette jambe en devant en vous laissant tom-

ber dessus, & en ne sautant qu'à demi ; c'est ce qu'on appelle *demi-jetté*.

Ce *coupé* n'est composé que de deux pas, & ces deux pas renferment deux mouvements différens : le premier est plier sur un pied, passer l'autre en s'élevant dessus, & le second plier sur ce pied, & s'élever avec plus de vivacité pour retomber sur l'autre en sautant à demi ; c'est ce qui rend ce pas gai.

Quant à ceux qui se font de côté, ce sont les mêmes règles, à l'exception que l'on porte le pied à la cinquième position pour le *demi-coupé*, & à la seconde pour le *demi-jetté*. D'autres se prennent de la première, & l'on porte le pied à côté à la seconde position en s'élevant dessus, & du même temps on pose le talon à terre pour plier, & pour lors on fait le *demi-jetté* en croisant à la cinquième position.

COURANTE. Ancienne espèce de danse dont l'air est lent, & se note ordinairement en triple de blanches avec deux reprises.

La *courante* est composée d'un temps, d'un pas, d'un balancement & d'un *coupé*. On la danse à deux.

C'est par cette danse qu'on commençoit les bals anciennement. Elle est purement françoise. Les menuets ont pris la place de cette danse, qu'on n'exécute presque plus.

Il y a le pas de *courante* qu'on fait entrer dans la composition de plusieurs danses.

Dans les premiers temps qu'on trouva la *courante*, on en fautoit le pas ; dans la suite on ne la dansa que terre-à-terre.

Pas de courante. Ses mouvements, quoique la *courante* ne soit plus en usage, sont si essentiels, qu'ils donnent une grande facilité pour bien exécuter les autres danses,

On nomme ce pas *temps*, parce qu'il est renfermé dans un seul pas & un seul mouvement, & qu'il tient la même valeur que l'on emploie à faire un autre pas composé de plusieurs mouvements. Voici comment ce pas s'exécute.

On place le pied gauche devant, & le corps est posé dessus. Le pied droit est derrière à la quatrième position, le talon levé prêt à partir. Delà on plie en ouvrant le pied droit à côté ; & lorsque l'on est élevé & les genoux étendus, on glisse le pied droit devant jusqu'à la quatrième position, & le corps se porte dessus entièrement. Mais à mesure que le pied droit se glisse devant, le genou gauche se détend & le talon se lève, ce qui renvoie avec facilité le corps sur le pied droit, & du même temps l'on s'élève sur la pointe. On baisse ensuite le talon en appuyant tout le pied à terre, ce qui termine le pas, le corps étant dans son repos par le pied qui pose entièrement.

On en peut faire un autre du pied gauche, en observant les mêmes précautions.

Suite de pas & de sauts faits en cadence.

Tous les arts en général ont pour objet l'imitation de la nature. La musique rend ses traits par l'arrangement successif des sons ; la peinture ; par le mélange adroit des couleurs ; la poésie, par le feu varié du discours ; la danse, par une suite cadencée de gestes. C'est-là l'institution primitive. La musique qui n'exprimerait pas ; la peinture, qui ne seroit qu'un vain assemblage de couleurs ; la poésie, qui n'offrirait qu'un arrangement mécanique de mots ; la danse, de laquelle il ne résulteroit aucune image, ne pourroient être regardées que comme des productions bizarres, sans art, sans vie & de mauvais goût.

Ces principes sont incontestables pour toute sorte de musique, pour quelque peinture que ce puisse être, pour tous les différents genres de danse.

L'imitation constitue donc l'essence de chacun de ces arts ; & la danse en particulier, qui est dès son origine une expression naïve des sensations de l'homme, pécheroit contre sa propre nature si elle cessoit d'être une imitation.

Ainsi toute danse doit exprimer, peindre, retracer aux yeux quelque affection de l'âme. Sans cette condition, elle perd le caractère de son institution primitive. Elle n'est plus qu'un abus de l'art.

Mais ce que la danse doit toujours être, devient encore d'une obligation plus étroite lorsqu'elle est portée au théâtre, parce que la représentation fait le caractère essentiel & distinctif de l'art dramatique dont elle fait alors partie.

Division de la danse théâtrale.

Nous avons vu que le défaut d'action étoit le vice constant du grand ballet. Quinault, à qui rien n'échappoit, l'avoit aperçu, & en partant de cette expérience, il n'eut garde de laisser la danse oisive dans le plan ingénieux & raisonné de son spectacle.

Je trouve, dans ses compositions, l'indication évidente de deux objets qu'il a cru que la danse devoit y remplir, & ces objets sont tels, que la connoissance de l'art & celle de la nature a pu seule les lui suggérer.

Dans les premiers temps, avant la naissance même des autres arts, la danse fut une vive expression de joie. Tous les peuples l'ont fait servir depuis, dans les réjouissances publiques, à la démonstration de leur allégresse. Cette joie se varie, prend des nuances différentes, des couleurs, des tons divers, suivant la nature des événements, le caractère des nations, la qualité, l'éducation, les mœurs des peuples.

Voilà la danse simple & un des objets de Quinault. Le théâtre lui offroit mille occasions brillantes de la placer avec tous ses avantages. Les nations intéressées aux différentes parties de son action, les triomphes de ses héros, les fêtes générales introduites avec goût dans ses dénouemens, offroient alors les moyens fréquens de varier, d'embellir

de peindre les mouvements de joie populaire, dont chacun des instants peut fournir à la danse une suite animée des plus grands tableaux.

Mais la danse composée, celle qui par elle-même forme une action suivie, la seule qui ne peut être qu'au théâtre, & qui entre pour moitié dans le grand dessein de Quinault, fut un des pivots sur lesquels il voulut faire rouler une des parties essentielles de son ensemble.

Tout ce qui est sans action est indigne du théâtre; tout ce qui n'est pas relatif à l'action devient un ornement sans goût & sans chaleur. Qui a sçu mieux que Quinault ces loix fondamentales de l'art dramatique? Le combat des soldats fortis du sein de la terre dans Cadmus, devoit être, selon ses vues, une action de danse. Son idée n'a pas été suivie. Ce morceau qui auroit été très-théâtral, n'est qu'une situation froide & puérile. Dans l'enchantement d'Amadis par la fausse Oriane, il a été mieux entendu, & cette action épisodique paroitra toujours, lorsqu'elle sera bien rendue, une des beautés piquantes du théâtre lyrique.

Le théâtre comporte donc deux espèces distinctives de danse, la simple & la composée; & ces deux espèces les rassemblent toutes. Il n'en est point, de quelque genre qu'elle puisse être, qui ne soit comprise dans l'une ou l'autre de ces deux dénominations. Il n'est donc point de danse qui ne puisse être admise au théâtre; mais elle n'y sçauroit produire un agrément réel, qu'autant qu'on aura l'habileté de lui donner le caractère d'imitation qui lui est commun avec tous les beaux arts, celui d'expression qui lui est particulier dans l'institution primitive, & celui de représentation qui constitue seul l'art dramatique.

La règle est constante, parce qu'elle est puisée dans la nature, que l'expérience de tous les siècles la confirme, qu'en l'écartant, la danse n'est plus qu'un ornement sans objet, qu'un vain étalage de pas, qu'un froid composé de figures sans esprit, sans goût & sans vie.

En suivant, au surplus, cette règle avec scrupule, on a la clef de l'art. Avec de l'imagination, de l'étude & du discernement, on peut se flatter de le porter bientôt à son plus haut point de gloire; mais c'est sur-tout dans les opéras de Quinault qu'il auroit pu atteindre rapidement à la plus éminente perfection, parce que ce poète n'en a point fait dans lequel il n'ait tracé, avec le crayon du génie, des actions de danse les plus nobles, les mieux liées au sujet, les moins difficiles à rendre. J'y vois partout le feu, le pittoresque, la fertilité des beaux cartons de Raphaël. Ne verrons-nous jamais de pinceau assez habile pour en faire des tableaux dignes du théâtre?

Ce qu'on dit ici des opéras de Quinault au sujet de la danse, est vrai à la lettre. Il n'est point d'ouvrage de cet esprit créateur dans lequel on ne voie, si l'on fait voir, l'indication marquée de plusieurs ballets d'action très-ingénieux & tous liés

au sujet principal. Il en est de même de la décoration & de la machine. Dans chacun de ses opéras, on trouve des moyens de spectacle dont jusqu'ici il semble qu'on ne se soit point aperçu, & qui seuls seroient capables de produire les plus grands effets.

Obstacles au progrès de la danse.

On commence à revenir des préjugés censurés dans cet article: mais comme ils ne sont point encore entièrement détruits, nous croyons que les réflexions contenues dans cet article ne sont point encore devenues inutiles. La danse, qui ne peint rien, ne produit sans doute qu'un plaisir très-fugitif qui laisse l'esprit & le cœur à froid. Mais dire aussi que la danse puisse tout exprimer, c'est le langage de l'enthousiasme.

Les gens à talents forment, dans les arts, des espèces de républiques différentes entr'elles par des usages particuliers, & toutes ressemblantes par un fanatisme d'indépendance que des caprices successifs entretiennent, & que la raison n'est guères capable de refroidir.

Ils n'ont point de loix écrites, de règles constantes, de principes fixes. Ils se gouvernent sur des traditions qu'ils croient certaines. Ils suivent des pratiques que l'insuffisance a adoptées, & qu'ils imaginent être la perfection de l'art. Ils s'abandonnent à des routines qu'ils ont trouvées introduites, sans examiner si elles sont utiles ou nuisibles.

Or, pour ne parler que de la danse du théâtre, je trouve dans ces inconvénients généraux de grands obstacles au progrès de l'art, puisqu'il en résulte le malheur certain de ne voir jamais faire à nos danseurs modernes que ce qui a été pratiqué par les danseurs qui les ont précédés, & je crois avoir déjà prouvé que la danse n'a fait jusqu'ici sur notre théâtre que la moindre partie de ce qu'elle auroit dû faire.

Mais pour sentir tout le danger des abus funestes à l'art qui se sont glissés parmi nos danseurs de théâtre, pour leur faire connoître à eux-mêmes la nécessité de les réformer, pour engager peut-être le public à les y contraindre, je pense qu'il est nécessaire de les développer sans ménagement. C'est le plaisir de la multitude, c'est la gloire de la multitude, c'est la gloire d'un art agréable, c'est l'honneur d'un spectacle national que je sollicite. Ce sont les abus qui arrêtent ses progrès, que je désire à la sagacité, au goût, au discernement des François.

1°. Toute action théâtrale est anticipative aux danseurs modernes, par la seule raison que les actions de danse n'ont pas été pratiquées par les grands danseurs, ou crus tels, dont ils remplissent au théâtre les emplois; comme si le vrai talent devoit se donner lui-même des entraves; comme s'il n'étoit pas fait pour s'élever toujours par son activité au dessus des modèles qu'il s'est choisis.

2°. L'opinion commune est que la danse doit se

réduire à un développement des belles proportions du corps, à une grande précision dans l'exécution des airs, à beaucoup de grâce dans le déploiement des bras, à une légèreté extrême dans la formation des pas. Quelques connoisseurs pensent le contraire. Le général des spectateurs, tous les danseurs subalternes, le peuple de l'opéra n'ont de la danse qu'ils appellent *noble*, que l'idée que je rapporte. Aucun des auteurs qui depuis Quinault ont travaillé pour le théâtre lyrique, sans excepter même la Motte, ne paroît avoir connu la danse en action. Fuselier est le seul qui, dans ses ballets, ait tenté de l'introduire, & avec raison. Que penseroit-on d'un graveur qui, ayant assez de talent pour rendre & multiplier à son gré les tableaux de Michel-Ange, du Corregge, de Vanlo, n'emploieroit cependant son burin qu'à répéter mécaniquement un nombre borné de jolies vignettes ou quelques *culs-de-lampe* monotones ?

3°. Chacun des danseurs se croit un être à part & privilégié. Il veut avoir le droit de paroître seul deux fois dans quelque opéra qu'on mette au théâtre. Il penseroit n'avoir pas dansé, s'il n'avoit ses deux entrées particulières. Il les ajuste toujours à sa mode, & sans aucune relation directe ou indirecte au plan général qu'il ignore, & qu'il ne s'embarrasse guères de connoître. Or, ce seul inconvénient, tant qu'on le laissera subsister, sera un obstacle invincible à la perfection. En voici les preuves.

1°. Si le plan général de l'opéra est bien fait, comme le sont, par exemple, tous ceux de Quinault, chacune des parties qui le composent, est relative à l'action principale. Par conséquent pour qu'il soit bien exécuté, il faut que chaque danse prise séparément s'y rapporte & fasse ainsi, de manière ou d'autre, partie de cette action. La danse cependant, par l'abus dont je parle, deviendra dans cet endroit une partie oisive, & par cette seule raison défectueuse. Le plaisir résultant de l'action principale sera donc nécessairement moindre. La multitude peut-être applaudira le danseur ; parce qu'elle ne juge que par l'impression du moment. Il n'en aura pas moins fait cependant un contre-sens insupportable aux yeux du peu de spectateurs qui connoissent le prix de l'ensemble.

2°. S'il y a huit danseurs ou danseuses à l'opéra qui soient en droit d'avoir chacun deux entrées particulières, il faut (si l'on veut remplir les loix primitives de l'art), imaginer seize actions séparées qui se lient ou se rapportent à l'action principale, & supposer encore que ces huit sujets se prêteront à les exécuter. Ces deux conditions sont moralement impossibles. Aussi trouve-t-on plus court de laisser aller les choses comme elles ont été ; moyennant quoi, depuis plus de quatre-vingt ans, on est encore, & l'on reste au point d'où l'on est d'abord parti.

Etat actuel de la danse théâtrale en France.

Le personnage le plus recommandable de la

Chine est celui qui sçait une plus grande quantité de mots. L'érudition de ce pays n'effleure pas même les choses. Un ferré passe sa vie à mettre ; à arranger dans sa tête un nombre immense de paroles isolées ; & les sçavans de la Chine déclarent qu'il est sçavant. Je crois voir un homme qui, ayant dans sa main la clef du temple des muses, consume ses jours & toute son adresse à la tourner & à la retourner sans cesse dans la serrure, sans oser jamais toucher au ressort. Tel est notre meilleur danseur moderne.

Préjugés contre la danse en action.

La danse noble, la belle danse se perd, disoit-on à la cour & à la ville, lors même que nous avions ; au théâtre de l'opéra, les meilleurs danseurs qui y eussent paru depuis son établissement. Quelle étoit donc la perte dont on se plaignoit ? qu'avoient fait sur notre théâtre ces grands danseurs que l'on regrettoit tant ? Jusqu'à quel point avoient-ils porté l'art de la danse ?

Les uns marchoient des menuets avec une noblesse qu'on a beaucoup vantée, les autres exécutoient quelques pas de fuffies avec une médiocre chaleur ; nul n'étoit encore arrivé jusqu'à la perfection que nous avons admirée si long-temps dans nos chaconnes. Qu'auroient été les Prevost, les Subligny à côté de Mademoiselle Sallé ? Quelle exécution, *du temps du feu roi*, auroit pu être comparée à celle de Mademoiselle Camargo ?

Ce discours ridicule qu'on a tenu constamment en France depuis la mort de Lully, en l'appliquant successivement à toutes les parties de la vieille machine qu'il a bâtie, & qu'on répétera par habitude ou par malignité, de génération en génération, jusqu'à ce qu'elle se soit entièrement écroulée, n'est qu'un préjugé du petit peuple de l'opéra, qui s'est glissé dans le monde, & qui s'y maintient depuis plus de soixante ans, parce qu'on le trouve sous sa main, & qu'il dégrade d'autant les talens contemporains qu'on n'est jamais fâché de rabaisser.

Mais ce discours qu'on a tenu pendant vingt ans sur des sujets évidemment supérieurs à ceux qu'on exaltoit à leur préjudice, ce préjugé qui nous est démontré injuste aujourd'hui à tous égards, auroit cependant été funeste à l'art, s'il avoit retenu les Dupré, les Sallé, les Camargo dans les bornes étroites de la carrière qu'avoient parcourue leurs prédécesseurs. Que nos talens modernes tirent eux-mêmes la conséquence nécessaire & sans réplique qui suit naturellement de ce raisonnement simple.

Il y a une très-grande différence entre la fatuité qui persuade un homme à talent qu'il surpasse ou qu'il égale le modèle qu'il a devant les yeux, & la noble émulation qui lui fait espérer qu'il pourra l'égaliser ou le surpasser un jour. Le premier sentiment est un mouvement d'orgueil aveugle qui entraîne l'artiste dans le précipice ; le second est un

amour vif pour la gloire qui l'élève tôt ou tard au plus haut degré.

Mais comment admettre au théâtre, comment croire agréable, comment supposer possible un genre de danse que les grands maîtres n'ont point pratiquée, qu'ils ont peut-être dédaignée, & qui sans doute leur a paru au moins un obstacle au développement des graces, à la précision des mouvements, à la perfection des figures ?

Voilà les forts arguments ou plutôt les grands préjugés contre la danse en action. Il faut les discuter avec ordre & l'un après l'autre. Le propre de ces fortes d'erreurs est de cacher la véritable route qu'on doit suivre. C'est un faux jour qui change les objets, en leur prêtant des couleurs qu'ils n'ont pas. Détruire un préjugé qui refroidit la chaleur des artistes, est un des plus utiles secours qu'on puisse prêter à l'art.

Preuve de la possibilité de la danse en action.

La parole n'est pas plus expressive que le geste. La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitudes, du mouvement des bras, du jeu des traits du visage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elle.

Mais la peinture n'a qu'un moment qu'elle puisse exprimer. La danse théâtrale a tous les moments successifs qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquels le mouvement donne la vie. Il n'est qu'imité dans la peinture. Il est toujours réel dans la danse.

Elle agit toujours par la nature. Il ne lui manque sur notre théâtre que l'impression. Elle va à droite & à gauche; elle avance & recule; elle dessine des pas. Il ne faut que l'arrangement de ces mêmes choses pour rendre aux yeux quelque action théâtrale que ce puisse être.

L'histoire de l'art prouve que les danseurs de génie n'ont eu que ce seul secours pour exprimer toutes les passions humaines, & les possibilités sont dans tous les temps les mêmes.

En 1732, Mademoiselle Sallé représenta à Londres, avec le plus grand succès, deux actions dramatiques complètes, l'Ariane & le Pégasus.

Il n'y a pas trente ans que feu Madame la duchesse du Maine fit composer des symphonies (par Mouter) sur la scène du quatrième acte des Horaces, dans laquelle le jeune Horace tue Camille. Un danseur & une danseuse représentèrent cette action à Sceaux; & leur danse la peignit avec toute la force & le pathétique dont elle est susceptible.

Nous voyons tous les jours le bas comique rendu avec naïveté par la danse. L'Italie est en possession de ce genre; & il n'est point d'action de cette espèce qu'on ne peigne sur ses théâtres d'une manière si non parfaite, du moins satisfaisante. Or, ce que la danse fait par-delà les monts dans le bas, ne sauroit lui être impossible en France dans

le noble; puisqu'elle y est très-supérieure par le nombre des sujets & par la qualité des talents.

On ne doit se défier ni de ses forces ni de l'art; lorsqu'on a l'ambition d'exceller. Ce que les Romains ont vu faire à Pylade & à Batylle peut encore être exécuté par de jeunes gens exercés, qui ont tous les mouvements expressifs & faciles. La danse, sur notre théâtre, n'a plus besoin que de guides, de bons principes, & d'une lumière qui, comme le feu sacré, ne s'éteigne jamais. Qu'on se persuade que le siècle qui a produit, dans les lettres, l'esprit des loix, la Henriade, l'histoire naturelle & l'encyclopédie, peut aller aussi loin, dans les arts, que le siècle même d'Auguste.

Supériorité & avantages de la danse en action.

La danse en action a sur la danse simple, la supériorité qu'a un beau tableau d'histoire sur des découpures de fleurs. Un arrangement mécanique fait tout le mérite de la seconde. Le génie ordonne, distribue, compose la première. Tout le monde peut faire des découpures, il n'y a nul mérite à les faire, même supérieurement. On marche dans les sentiers difficiles qui conduisent au temple de mémoire à côté de Montsquiou, lorsqu'on peint comme Vanloo.

Les avantages d'un genre sur un autre, sont en proportion des moyens qu'il procure de développer le talent plus fréquemment & avec moins de difficulté.

Or, le talent supposé dans le danseur, la danse en action lui fournit autant de moyens d'expression qu'il y a de passions dans l'homme; autant de tableaux qu'il y a dans la nature de manières d'être; autant d'occasions de les varier qu'il y a de façons différentes de sentir & d'exprimer.

Un grand peintre a commencé par assurer sa main. L'art du dessin l'a réglée. Il a d'abord tracé quelque partie d'une figure, & successivement allant d'études en études, de progrès en progrès, il a dessiné la figure entière. C'est la danse simple.

Son imagination s'est échauffée par les chefs-d'œuvre qui l'ont frappée; son talent s'est développé par l'étude constante de la nature. Il saisit alors le pinceau. Les grands hommes renaissent, les événements mémorables se retracent; les couleurs parlent, la toile respire. C'est la danse en action.

Jeunes talents qui entrez dans la carrière du théâtre, étudiez la nature, approfondissez l'art. Venez. Suivez la multitude qui court en foule dans le salon du Louvre; mais ne regardez pas comme elle sans voir. Recueillez-vous; apprenez à peindre, ou ne prétendez à aucune sorte de gloire.

Vous vous arrêtez au premier pas? Eh quoi (dites-vous) on a donc trouvé le secret de peindre l'esprit! je vois dans ces portraits le caractère, le sentiment, la vie. Dans l'arrangement pittoresque des traits du premier, je devine que le souverain

de ce qu'il a entendu le console de ne plus entendre. Je découvre des étincelles de génie à travers l'aimable gaieté qui me séduisit dans le second. C'est un philosophe qui n'est sérieux qu'avec ses livres. Il rit, joue, & badine dans le monde avec les hommes... Un flot nous entraîne. Je vous suis... quelle attention ! quel silence !

Vous admirez le pinceau mâle qui met sous vos yeux la dispute de Saint Augustin contre les Donatistes. L'expression qu'il répand dans tous les traits de Saint Charles Borromée passe jusqu'au fond de votre cœur. Tournez la tête : parcourrez ces quatre tableaux, où une allégorie fine & délicate vous retrace les arts libéraux. Que pourroit produire de plus aimable la main même des Graces ?

Voilà les ressources sans nombre que les images fournissent au véritable talent. Plus la danse, comme la peinture, embrassera d'objets, & plus elle aura de moyens fréquens de déployer les belles proportions, de les mettre dans des jours heureux, de leur imprimer le seul mouvement qui peut leur donner une sorte de vie.

On ne sauroit faire qu'un seul tableau de toutes les danses simples qu'a exécutées, pendant vingt ans, le meilleur danseur moderne. Voyez que de jolis Teniers naissent chaque jour sous la main légère de Deheffe.

Ressource unique des danseurs modernes.

Un maître écrivain est un expert qui enseigne à faire des lettres. Un maître à danser est un artiste qui montre à faire des pas. Le premier n'est pas plus éloigné de ce que nous appellons dans la littérature un *écrivain*, que le second l'est de ce qui peut mériter au théâtre le nom de danseur.

Outre les éléments de son art, il faut au danseur, comme à l'*écrivain*, un style dont ils sont la matière première ; & ce style est plus ou moins estimable, selon qu'il rend, qu'il exprime, qu'il peint avec élégance une plus grande quantité de choses estimables, agréables, utiles.

Si j'étois donc chargé de la conduite d'un jeune danseur en qui j'aurois aperçu de l'intelligence, quelque amour pour la gloire, & un véritable talent, je lui dirois : commencez par avoir un style ; mais prenez garde que ce style soit à vous. Soyez original, si vous aspirez à être un jour quelque chose. Sans cette première condition, soyez sûr de n'être jamais rien.

Je passerois de cette première vérité à une seconde. L'art de la danse simple, lui dirois-je, a été poussé de nos jours aussi loin qu'il soit possible de le porter. Nul homme ne s'est mieux dessiné encore que Dupré ; nul ne fera les pas avec plus d'élégance ; nul n'ajustera ses attitudes avec plus de noblesse. N'espérez pas de surpasser les graces de Mademoiselle Sallé. Vous vous flattez, si vous croyez arriver jamais à une gaieté plus franche, à une précision plus naturelle, que celles qui brilloient dans la danse de Mademoiselle Camargo. Il semble que ces trois sujets aient

Equitation, Escrime & Danse.

épuisé ces sortes de ressources de l'art ; mais, par bonheur, la danse en action vous reste. C'est un champ vaste, encore en friche : osez le cultiver. Vous trouverez d'abord quelques épines ; ne vous rebutez pas : opiniâtez-vous. La moisson la plus abondante ne tardera pas à vous dédommager de vos peines. Connoissez votre siècle : il aime les arts. Tout ce qu'ils tentent pour lui plaire est sûr d'être accueilli ; tout ce qui a l'avantage d'y réussir est sûr de la gloire ; & il est rare qu'un artiste qu'il couronne ait long-temps à se plaindre de la fortune.

Des actions convenables à la danse théâtrale.

Le théâtre lyrique est en possession de plusieurs actions tragiques, de quelques sujets comiques, de la pastorale, de la magie, de la féerie, du merveilleux de la fable, & depuis quelque temps de la farce de de-là les monts.

Chacune de ces actions a des beautés ou des agréments qui lui sont particuliers, & le charme qui en résulte dépend de la manière seule de les traiter.

Or le geste peut peindre avec grace tout ce que la voix peut exprimer. Toutes les actions dont le théâtre lyrique est en possession peuvent donc être convenables à la danse.

Pylade & Baryle ont rendu autrefois sur leurs théâtres la tragédie & la comédie ; tous les genres trouvés depuis ne sont que des branches de ces deux tiges principales.

Rome, pour s'affocier en quelque sorte à la gloire de ces deux hommes célèbres, honora leur danse d'une dénomination nationale. Lorsqu'il s'élèvera parmi nous quelque grand talent assez instruit des possibilités de l'art, pour se les rendre propres, sa place, n'en doutons point, lui sera marquée dans l'histoire des artistes fameux, à côté des Pylades & des Baryles ; & sa danse, digne seule de ce nom, sera désormais appelée la danse française.

Des actions principales en danse.

Notre tragédie & notre comédie ont une étendue & une durée qui sont soutenues par les charmes du discours, par la finesse des détails, par la variété des saillies de l'esprit. L'action se divise en actes : chaque acte est partagé en scènes ; les scènes amènent successivement les situations ; les situations, à leur tour, entretiennent la chaleur, forment le nœud, conduisent au dénouement, & le préparent.

Telles doivent être, mais avec plus de précision encore, les tragédies & les comédies en danse ; je dis avec plus de précision, parce que le geste est plus précis que le discours. Il faut plusieurs mots pour exprimer une pensée ; un seul mouvement peut peindre plusieurs pensées, & quelquefois la plus forte situation. Il faut donc que l'action théâtrale marche toujours avec la plus grande rapidité, qu'il n'y ait point d'entrée, de figure, de pas inutiles. Une bonne pièce de théâtre en danse doit

E e g

être un extrait ferré d'une excellente pièce dramatique écrite.

La danse, comme la peinture, ne retrace à nos yeux que les situations; & toute situation véritablement théâtrale n'est autre chose qu'un tableau vivant.

S'il arrive donc un jour que quelque danseur de génie entreprenne de représenter sur notre théâtre lyrique une grande action, qu'il commence par en extraire toutes les situations propres à fournir des tableaux à la peinture. Il n'y a que ces parties qui doivent entrer dans son dessein; toutes les autres sont défectueuses ou inutiles; elles ne feroient que l'embrasser, le rendre confus, froid & de mauvais goût.

Si ces situations sont en grand nombre, si elles se succèdent naturellement, si leur enchaînement les conduit avec rapidité à une dernière qui dénoue facilement & fortement l'action, le choix est sûr. A ces marques infaillibles de l'effet théâtral, on ne sçauroit se méprendre.

Mais dans l'exécution, on ne doit point s'écarter de cet objet unique. Ce ne sont que des tableaux successifs qu'on a à peindre, & qu'il faut animer de toute l'expression qui peut résulter des mouvemens passionnés de la danse.

C'étoit-là sans doute le grand secret de Pylade; & peut-être est-il, pour tous les genres, la boussole la plus sûre de l'art du théâtre.

Des actions épisodiques en danse.

L'enchantement de la fausse Oriane dans l'opéra d'Amadis, est une action de danse épisodique. Elle forme par elle-même une action complète; mais le sujet principal auquel elle est liée, & dont elle devient une partie par l'art du poète, pouvoir absolument subsister sans elle. C'est un moyen ingénieux que Quinault a trouvé pour nouer son intrigue. Il auroit pu lui en substituer un autre, sans nuire à la marche théâtrale; & on nomme *épisodique* toutes les actions de cette espèce.

Il n'y a point d'opéra de Quinault qui ne puisse fournir à la danse un grand nombre de ces actions toutes nobles, théâtrales, susceptibles de la plus aimable expression, & toutes capables par conséquent de réchauffer l'exécution générale, dont l'expérience a démontré la foiblesse primitive.

La Mothe n'a connu que la danse simple. Il l'a variée dans ses opéras, en lui donnant quelques caractères nationaux; mais elle y est amenée sans aucune action nécessaire. Ce ne sont par-tout que des divertissemens dans lesquels on ne danse que pour danser. Les habits sont différens. L'intention est toujours la même.

Mademoiselle Sallé cependant qui raisonna tout ce qu'elle avoit à faire, avoit eu l'adresse de placer une action épisodique fort ingénieuse dans la passacaille de l'Europe Galante.

Cette danseuse paroïssoit au milieu de ses rivales, avec les grâces & les desirs d'une jeune Odalisque

qui a des desseins sur le cœur de son maître. Sa danse étoit formée de toutes les jolies attitudes qui peuvent peindre une pareille passion. Elle l'animoit par degrés: on lisoit, dans ses expressions, une suite de sentimens; on la voyoit flottante tour-à-tour entre la crainte & l'espérance; mais au moment où le sultan donne le mouchoir à la sultane favorite, son visage, ses regards, tout son maintien prenoient rapidement une forme nouvelle. Elle s'arrachoit du théâtre avec cette espèce de désespoir des ames vives & tendres, qui ne s'expriment que par un excès d'accablement.

Ce tableau plein d'art & de passion étoit entièrement de l'invention de la danseuse. Elle avoit embellie le dessein du poète, & dès-lors elle avoit franchi le rang où sont placés les simples artistes, pour s'élever jusqu'à la classe rare des talens créateurs.

Je sçais que nos danseurs ont sur ce point une excuse qui paroît plausible. Les occasions semblent leur manquer dans la plupart de nos opéras; mais lorsqu'on a de l'imagination & une noble envie de sortir des routes communes, les difficultés s'applanissent, & les moyens se multiplient. On supplée, avec du talent, du goût & de l'esprit, aux lacunes d'un ouvrage. Un danseur, un maître de ballets qui ont des idées, sçavent toujours faire naître les occasions de les bien placer; aussi est-ce moins à eux qu'aux jeunes poètes qui voudront tenter à l'avenir la carrière du théâtre lyrique, que j'ose adresser le peu de mots que je vais écrire.

Dans un opéra, genre foiblement estimé, fort peu connu, & de tous les genres de poésie dramatique le plus difficile, les plus petites parties, ainsi que les plus grandes, doivent être dans un mouvement continu.

On est dans l'habitude de ne regarder la danse au théâtre lyrique que comme un agrément isolé. Il est cependant indispensable qu'elle y soit toujours intimement liée à l'action principale, qu'elle n'y fasse qu'un seul tout avec elle, qu'elle s'y enchaîne avec l'exposition, le nœud & le dénouement.

Si jusqu'au dernier divertissement, qui seul peut n'être qu'une fête générale, il y a une entrée de danse, qu'on peut en ôter sans nuire à l'économie totale, elle pèche dès-lors contre les premières loix du dessein.

Si quelqu'un des divertissemens n'est pas formé de tableaux d'actions relatifs à l'action principale & vraiment nécessaires à sa marche, il n'est plus qu'un agrément déplacé contraire aux principes fondamentaux de l'art du théâtre.

Si quelque danseur entre ou sort sans nécessité, si les chœurs de danse occupent la scène ou la quittent, sans que l'action qu'on représente l'exige, tous leurs mouvemens, quelque bien ordonnés qu'ils soient d'ailleurs, ne sont que des contresens que la raison réproûve, & qui décèlent le mauvais goût.

Ainsi dans un opéra, quelque brillante en soi que puisse être une danse inutile, elle doit toujours

être regardée comme ces froids récits de tragédies, ou l'auteur semble disparaître pour ne laisser voir que l'auteur.

Tel est toutefois l'attrait de la danse en action, que nous l'avons vu, il n'y a pas longtemps, charmer la cour & la ville, quoiqu'elle fût évidemment déplacée.

Dans l'acte des jeux olympiques des fêtes Grecques & Romaines, lorsque l'action commence, les jeux sont finis. Alcibiade ne paroît qu'après avoir remporté le prix qu'Aspasie est chargée de lui donner. Un combat de lutteurs faisant partie des jeux olympiques déjà terminés, est cependant alors l'action de danse qu'on représente par un déplacement inconcevable.

Qu'il soit permis de le dire, le charme du moment a prévalu cette fois sur la justice ordinaire des spectateurs; & tout Paris n'a applaudi dans cette occasion, qu'à un contre-sens que la réflexion démontre parfaitement absurde. Tant il est vrai que la danse en action cause une émotion si vive, lorsqu'elle est habilement exécutée, que le spectateur le plus éclairé n'est plus en état d'examiner, & ne peut s'occuper que du plaisir de sentir.

Dans la scène troisième, dès qu'Alcibiade paroît sur le théâtre, Amintas lui dit :

*Dans vos yeux satisfaits on lit votre victoire :
Vous avez de nos jeux remporté tout l'honneur.*

Les jeux sont donc tout-à-fait terminés. L'acte roule en effet sur ce point qui y est par-tout très-bien établi.

Ce divertissement composé des Athlètes qui avoient disputé le prix de la lutte, de la course, de la course, devoit donc se réduire à des hommages de caractère au vainqueur. Il ne pouvoit plus être question de combattre pour le prix, puisqu'il étoit remporté.

Règles générales à observer dans les actions de danse.

Toute représentation théâtrale doit avoir trois parties essentielles.

Par un dialogue vif, ou par quelque événement adroitement amené, on fait connoître au spectateur le sujet qu'on va retracer à ses yeux, le caractère, la qualité, les mœurs des personnages qu'on va faire agir; c'est ce qu'on a nommé *l'exposition*.

Des circonstances, des obstacles qui naissent du fond du sujet, l'embrouillent & suspendent la marche sans l'arrêter. Il se forme une sorte d'embarras dans le jeu des personnages qui intrigue la curiosité du spectateur, à qui la manière dont on pourra le débrouiller est inconnue; c'est cet embarras qu'on appelle *le nœud*.

De cet embarras, on voit successivement sortir des clartés qu'on n'attendoit point. Elles développent l'action, & la conduisent par des degrés insensibles à une conclusion ingénieuse; c'est ce qu'on nomme le dénouement.

Si quelqu'une de ces trois parties est défectueuse,

l'action théâtrale est imparfaite. Si elles sont toutes les trois dans les proportions convenables, l'action est complète, & le charme de la représentation infaillible.

La danse théâtrale, dès-lors qu'elle est une représentation, doit donc être formée de ces trois parties, qui seules la constituent. Ainsi elle sera plus ou moins parfaite, selon que son exposition sera plus ou moins précise, son nœud plus ou moins ingénieux, son dénouement plus ou moins bien amené.

Cette division n'est pas la seule qu'il faut connoître & pratiquer. Un ouvrage dramatique est composé de cinq actes, de trois ou d'un seul; & un acte est composé de scènes en dialogue ou en monologue. Or, chaque acte, chaque scène doit avoir son exposition, son nœud & son dénouement, tout comme l'action entière dont ils sont les parties.

Il en est ainsi de toute représentation de danse. Les trois parties dont on parle sont le commencement, le milieu & la fin, qui constituent tout ce qui est action. Sans leur réunion, il n'en est point de parfaite. Le vice ou le défaut de l'une se répand sur les autres. La chaîne est rompue, & le tableau, quelque beau qu'il ait d'ailleurs, est sans aucun mérite théâtral.

Il y avoit donc, dans le pas des lutteurs des fêtes Grecques & Romaines que le public a si constamment applaudi, une faute de composition bien importante, puisqu'il étoit sans dénouement. Les deux Athlètes, en se défiant, exposoient très-bien le sujet: leur combat formoit le nœud de cette belle action; mais comment se dénouoit-elle? quelle en étoit la fin? lequel des deux combattans étoit le vainqueur ou le vaincu?

Je fais cette critique sans craindre de rabaisser le maître des ballets qui a composé cette entrée; on peut relever les distractions des talens supérieurs, sans craindre de les blesser ni de leur nuire. J'ai choisi d'ailleurs, de propos délibéré, cette action de danse, que son succès doit avoir gravée dans le souvenir du public & dans l'esprit de nos jeunes danseurs, afin de donner plus de poids, par un exemple frappant, à une règle qui ne sçauroit être trop scrupuleusement observée.

Outre les loix du théâtre qui deviennent communes à la danse, dès qu'elle y est portée, elle y est assujettie encore à des règles particulières qui dérivent des principes primitifs de l'art.

La danse doit peindre par les gestes. Il n'est donc rien de ce qui seroit rejeté par un peintre de bon goût, qu'elle puisse admettre; & par la raison des contraires, tout ce qui seroit choisi par ce même peintre, doit être fait, distribué, placé dans un ballet en action.

Voici sur ce point une règle aussi sûre que simple. *Il faut que la nature soit en tout le guide de l'art, & que l'art cherche en tout à imiter la nature.*

Au surplus, c'est toujours au talent seul qu'il

appartient de finir dans la pratique ce que les préceptes de la théorie ne peuvent qu'ébaucher.

Copies monotones des froides copies qui vous ont précédé, sujets communs qui n'êtes qu'un composé mécanique & sans ame, de pieds, de jambes & de bras, je n'ai point écrit pour vous. On peut faire tout ce que vous avez fait, & tout ce que vous pouvez faire, sans avoir besoin de sçavoir lire. Continuez de vous dessiner d'après des modèles que vous n'atteindrez jamais. Croyez toute votre vie aussi opiniâtrément qu'un Dervis turc, qu'une pirouette bien soutenue est le chef-d'œuvre de l'art. Vous remplissez votre vocation, je vous en loue.

Mais vous que la nature a comblé de ses dons, jeunesse vive & brillante qui êtes l'ornement du théâtre, l'amour du public & l'espoir de l'art, ouvrez les yeux & lisez. Apprenez ce que le grand talent peut produire. Sçavez-vous que Pylade eût existé? Vous avoit-on parlé de Tymele & d'Empase?

On ne vous a montré jusqu'ici que d'anciennes rubriques, de vieilles routines qui ne sont pas dignes de vous. Un champ plus vaste & moins stérile s'offre aujourd'hui à vos regards. Osez y suivre la route que le goût vous indique. Ecoutez la voix de la gloire qui vous appelle. La carrière est ouverte: courez au but que l'art vous propose. Considérez le prix inestimable qui vous attend.

Anoblissez vos travaux. Etudiez les passions, connoissez leurs effets, les métamorphoses qu'elles opèrent dans les caractères, les impressions qu'elles font sur les traits, les mouvements extérieurs qu'elles excitent.

Habituez votre ame à sentir; vos gestes seront bientôt d'accord avec elle pour exprimer. Pénétrez-vous alors jusqu'à l'enthousiasme du sujet que vous aurez à représenter. Votre imagination échauffée vous en retracera les différentes situations par des tableaux de feu. Dessinez-vous; dessinez-les d'après elle: on peut vous répondre d'avance qu'ils seront une imitation de la belle nature.

Après ces principes sur la danse en général, & sur-tout la danse théâtrale, écoutons M. Noverre donner des leçons sur son art.

De l'exécution.

La danse est trop composée, & le mouvement symétrique des bras trop uniforme, pour que les tableaux qu'elle représente puissent avoir de la variété, de l'expression & du naturel; il faudroit donc, si nous voulons rapprocher notre art de la vérité, donner moins d'attention aux jambes & plus de soin aux bras; abandonner les cabrioles pour l'intérêt des gestes; faire moins de pas difficiles & jouer davantage de la physionomie; ne pas mettre tant de force dans l'exécution, mais y mêler plus d'esprit; s'écarter avec grace des règles étroites de l'école, pour suivre les impressions de la nature & donner à la danse l'ame & l'action qu'elle doit avoir pour intéresser. Je n'entends

point au reste par le mot d'action, celle qui ne consiste qu'à se remuer, à se donner de la peine, à faire des efforts & à se tourmenter comme un forcené, pour sauter ou pour montrer une ame que l'on n'a pas.

L'action en matière de danse est l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes & de la physionomie, nos sentimens & nos passions dans l'ame des spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la pantomime. Tout doit peindre, tout doit parler chez le danseur; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente. La vraie pantomime suit la nature dans toutes ses nuances; s'en écarte-t-elle un instant, elle fatigue, elle révolte. Que les danseurs qui commencent, ne confondent pas cette pantomime noble dont je parle, avec cette expression basse & triviale que les bouffons d'Italie ont apportée en France, & que le mauvais goût semble avoir adoptée.

Je crois que l'art du geste est resserré en des bornes trop étroites pour produire de grands effets, la seule action du bras droit que l'on porte en avant pour décrire un quart de cercle, pendant que le bras gauche, qui étoit dans cette position, rétrograde par la même route pour s'étendre de nouveau & former l'opposition avec la jambe, n'est pas suffisante pour exprimer des passions; tant qu'on ne variera pas davantage les mouvements des bras, ils n'auront jamais la force d'éouvoir & d'affecter. Les anciens étoient nos maîtres à cet égard, ils connoissoient mieux que nous l'art du geste; & c'est dans cette partie seule de la danse qu'ils emportoient sur les modernes. Je leur accorde avec plaisir ce qui nous manque & ce que nous posséderons, lorsqu'il plaira aux danseurs de secouer des règles qui s'opposent à la beauté & à l'esprit de leur art.

Le port des bras devant être aussi varié que les différens sentimens que la danse peut exprimer, les règles reçues deviennent presque inutiles; il faudroit les enfreindre & s'en écarter à chaque instant, ou s'opposer, en les suivant exactement, aux mouvements de l'ame, qui ne peuvent se limiter par un nombre déterminé de gestes.

Les passions varient & se divisent à l'infini: il faudroit donc autant de préceptes qu'il y a chez elles de modifications. Où est le maître qui voudroit entreprendre un tel ouvrage!

Le geste est un trait qui part de l'ame; il doit faire un prompt effet & toucher au but lorsqu'il est vrai.

Instruit des principes fondamentaux de notre art, suivons les mouvements de notre ame, elle ne peut nous trahir lorsqu'elle sent vivement; & si dans ces instans elle entraîne le bras à tel ou tel geste, il est toujours aussi juste que correctement dessiné, & son effet est sûr. Les passions sont les ressorts qui font jouer la machine; quels que soient les mouvements qui en résultent, ils ne peuvent

manquer d'être expressifs. Il faut conclure d'après cela que les préceptes stériles de l'école doivent disparaître dans la danse en action, pour faire place au sentiment de la nature.

Rien n'est si difficile à ménager que ce qu'on appelle bonne grace; c'est au goût à l'employer, & c'est un défaut que de courir après elle & d'en répandre également par-tout. Peu de prétention à en montrer, une négligence bien entendue à la dérober quelquefois, ne la rend que plus piquante & lui prête un nouvel attrait. Le goût en est le distributeur, c'est lui qui donne aux grâces de la valeur & qui les rend aimables; marchent-elles sans lui, elles perdent leur nom, leurs charmes & leur effet; ce n'est plus que de la minauderie dont la fadeur devient insupportable.

Il n'appartient pas à tout le monde d'avoir du goût. La nature seule le donne; l'éducation le raffine & le perfectionne; toutes les règles que l'on établirait pour en donner seroient inutiles. Il est né avec nous, ou il ne l'est pas; s'il l'est, il se manifesterà de lui-même; s'il ne l'est pas, le danseur sera toujours médiocre.

Il en est de même des mouvements des bras; la bonne grace est à ces derniers, ce que le goût est à la bonne grâce; on ne peut réussir dans l'action pantomime sans être également servi par la nature; lorsqu'elle nous donne les premières leçons, les progrès sont toujours rapides.

Concluons que l'action de la danse est trop restreinte; que l'agrément & l'esprit ne peuvent se communiquer également à tous les âges; que le goût & les grâces ne se donnent point. En vain cherche-t-on à en prêter à ceux qui ne sont point nés pour en avoir, c'est semer son grain sur un terrain pierreux; quantité de charlatans en vendent; une plus grande quantité de dupes en achètent; mais le profit est au vendeur, & la sottise à l'acheteur.

Les Romains avoient cependant des écoles où l'on enseignoit l'art de la *sultation*, ou, si vous le voulez, celui du geste & de la bonne grâce; mais les maîtres étoient-ils contents de leurs écoliers? *Roscius* ne le fut que d'un seul, que la nature sans doute avoit servi; encore y trouvoit-il toujours quelque chose à reprendre.

Que les maîtres de ballets se persuadent que j'entends par gestes les mouvemens expressifs des bras soutenus par les caractères frappans & variés de la physionomie. Les bras d'un danseur auront beau parler, si son visage ne joue point, si l'altération que les passions impriment sur les traits n'est pas sensible, si ses yeux ne déclament point & ne décèlent pas la situation de son cœur, son expression dès-lors est fautive, son jeu est machinal, & l'effet qui en résulte pêche par le désagrément & par le défaut de vérité & de vraisemblance.

Je ne puis mieux le comparer qu'à ce que l'on voit dans des bals masqués où il y a des jeux publics, mais principalement à Venise pendant le car-

naval. Figurez-vous autour d'une table immense une quantité de joueurs portant tous des masques plus ou moins grotesques, mais en général tous rians. En ne regardant que les physionomies, tous les joueurs ont l'air contents & satisfaits; on diroit que tous gagnent; mais que vos regards se fixent sur leurs bras, leurs attitudes & leurs gestes, vous voyez d'un côté l'attention immobile de l'incertitude, de la crainte ou de l'espérance; de l'autre, le mouvement impétueux de la fureur & du dépit; là, une bouche qui sourit & un poing fermé qui menace le ciel; ici, vous entendez sortir d'une bouche qui semble rire aux éclats, des imprécations terribles; enfin cette opposition de la figure avec le geste produit un effet étonnant, plus facile à concevoir qu'à décrire. Tel est le danseur dont la figure ne dit rien, tandis que ses gestes ou ses pas expriment le sentiment vif dont il est agité.

On ne peut se distinguer au théâtre que lorsqu'on est aidé par la nature; c'étoit le sentiment de *Roscius*. Selon lui, dit *Quintilien*, l'art du pantomime consiste dans la bonne grace & dans l'expression naïve des affections de l'ame; elle est au-dessus des règles & ne se peut enseigner; la nature seule la donne.

Pour hâter les progrès de notre art & le rapprocher de la vérité, il faut faire un sacrifice de tous les pas trop compliqués; ce que l'on perdra du côté des jambes se retrouvera du côté des bras. Plus les pas seront simples, & plus il sera facile de leur associer l'expression & des grâces. Le goût fuit toujours les difficultés, il ne se trouve jamais avec elles; que les artistes les réservent pour l'étude, mais qu'ils apprennent à les bannir de l'exécution; elles ne plaisent point au public, elles ne sont même qu'un plaisir médiocre à ceux qui en sentent le prix. Je regarde les difficultés multipliées de la musique & de la danse comme un jargon qui leur est absolument étranger; leurs voix doivent être touchantes, c'est toujours au cœur qu'elles doivent parler; le langage qui leur est propre est celui du sentiment; il séduit universellement, parce qu'il est entendu universellement de toutes les nations.

Tel violon est admirable, me dira-t-on; cela se peut, mais il ne me fait aucun plaisir, il ne me flatte point, & il ne me cause aucune sensation. C'est qu'il a un langage, me répondra l'amateur, que vous n'entendez point; c'est une conversation qui n'est pas à la portée de tout le monde, continuera-t-il, mais elle est sublime pour quiconque peut la comprendre & la sentir; & ses sons sont autant de sentimens qui séduisent & qui affectent lorsque l'on conçoit son langage.

Tant pis pour ce grand violon, lui dirai-je, si son mérite ne se borne uniquement qu'à plaire au petit nombre. Les arts sont de tous les pays; qu'ils empruntent la voix qui leur est propre, ils n'auront pas besoin d'interprète, & ils affecteront également & le connoisseur & l'ignorant; leur effet ne se borne-t-il au contraire qu'à frapper les yeux sans

toucher le cœur, sans remuer les passions ; sans ébranler l'ame, ils cessent dès-lors d'être aimables & de plaire ; la voix de la nature & l'expression fidelle du sentiment porteront toujours l'émotion dans les ames les moins sensibles ; le plaisir est un tribut que le cœur ne peut refuser aux choses qui le flattent & qui l'intéressent.

Un grand violon d'Italie arrive-t-il à Paris, tout le monde le court & personne ne l'entend ; cependant on crie au miracle. Les oreilles n'ont point été flattées de son jeu, ses sons n'ont point touché, mais les yeux se sont amusés ; il a démanché avec adresse, ses doigts ont parcouru le manche avec légèreté ; que dis je, il a été jusqu'au chevalier ; il a accompagné ces difficultés de plusieurs conrorsions qui étoient autant d'invitations, & qui vouloient dire : *Messieurs, regardez-moi, mais ne m'écoutez pas ; ce passage est diabolique ; il ne flattera pas votre oreille, quoiqu'il fasse grand bruit ; mais il y a vingt ans que je l'étudie.* L'applaudissement part ; les bras & les doigts méritent des éloges ; & on accorde à l'homme-machine & sans tête, ce que l'on refusera constamment de donner à un violon françois qui réunira au brillant de la main l'expression, l'esprit, le génie & les graces de son art.

Les danseurs Italiens ont pris depuis quelque temps le contre-pied des musiciens. Ne pouvant occuper agréablement la vue, & n'ayant pu hériter de la gentillesse de Fossan, ils font beaucoup de bruit avec les pieds en marquant toutes les notes ; de sorte qu'on voit jouer avec admiration les violons de cette nation, & qu'on écoute danser avec plaisir leurs *pantomimes*. Ce n'est point-là le but que les beaux arts se proposent ; ils doivent peindre, ils doivent imiter, mais avec des moyens naturels, simples, ingénieux. Le goût n'est pas dans les difficultés ; il tient de la nature ses agrémens.

Tant que l'on sacrifiera le goût aux difficultés, que l'on ne raisonnera pas, que l'on fera consister la danse en tours de force, en voltiger, l'on fera un métier vil d'un art agréable ; la danse, loin de faire des progrès, dégènera & rentrera dans l'obscurité, & j'ose dire dans le mépris où elle étoit il n'y a pas un siècle.

Ce ne seroit pas m'entendre que de penser que je cherche à abolir les mouvements ordinaires des bras, tous les pas difficiles & brillans, & toutes les positions élégantes de la danse ; je demande plus de variété & d'expression dans les bras, je voudrois les voir parler avec plus d'énergie ; ils peignent le sentiment & la volupté, mais ce n'est pas assez ; il faut encore qu'ils peignent la fureur, la jalousie, le dépit, l'inconstance, la douleur, la vengeance, l'ironie, toutes les passions de l'homme, & que, d'accord avec les yeux, la physionomie & les gestes, ils me fassent entendre le sentiment de la nature. Je veux encore que les pas soient placés avec autant d'esprit que d'art, & qu'ils répondent à l'action & aux mouvemens de l'ame du danseur ; j'exige que dans une expression vive on

ne forme point de pas lents ; que dans une scène grave on n'en fasse point de légers ; que dans des mouvemens de dépit on sache éviter tous ceux qui, ayant de la légèreté, trouveroient place dans un mouvement d'inconstance ; je voudrois enfin que l'on cessât, pour ainsi dire, d'en faire dans les instans de désespoir & d'accablement ; c'est au visage seul à peindre ; c'est aux yeux à parler ; les bras même doivent être immobiles ; & le danseur, dans ces sortes de scènes, ne sera jamais aussi excellent que lorsqu'il ne dansera pas, ou que sa danse n'aura pas l'air d'en être une. C'est-là où l'art & l'imagination du maître de ballets doivent agir : qu'il suive toutes mes vues, toutes mes idées, qu'il se fasse un genre neuf ; il verra alors que tout ce que j'avance peut se mettre en pratique & réunir tous les suffrages.

Quant aux positions, tout le monde fait qu'il y en a cinq ; on prétend même qu'il y en a dix, divisées assez singulièrement en bonnes ou en mauvaises, en fausses ou en vraies. Le compte n'y fait rien, & je ne le contesterai point ; je dirai simplement que ces positions sont bonnes à sçavoir, & meilleures encore à oublier, & qu'il est de l'art du grand danseur de s'en écarter agréablement. Au reste, toutes celles où le corps est ferme & bien dessiné sont excellentes ; je n'en connois de mauvaises que lorsque le corps est mal *groupé*, qu'il chancelle, & que les jambes ne peuvent le soutenir. Ceux qui sont attachés à l'alphabet de leur profession, me traiteront d'innovateur & de fanatique ; mais je les renverrai à l'école de peinture & de sculpture, & je leur demanderai ensuite s'ils approuvent ou s'ils condamnent la position du beau Gladiateur & celle de l'Hercule ? les désapprouvent-ils ? j'ai gain de cause, ce sont des aveugles ; les approuvent-ils ? ils ont perdu, puisque je leur prouverai que les positions de ces deux statues, chefs-d'œuvre de l'antiquité, ne sont pas des positions adoptées dans les principes de la danse.

La plus grande partie de ceux qui se livrent au théâtre, croient qu'il ne faut avoir que des jambes pour être danseur, de la mémoire pour être comédien, & de la voix pour être chanteur. En partant d'un principe aussi faux, les uns ne s'appliquent qu'à remuer les jambes, les autres qu'à faire des efforts de mémoire, & les derniers qu'à pousser des cris ou des sons ; ils s'étonnent, avec plusieurs années d'un travail pénible, d'être jugés détestables ; mais il n'est pas possible de réussir dans un art sans en étudier les principes, sans en connoître l'esprit & sans en sentir les effets. Un bon ingénieur ne s'emparera pas des ouvrages les plus foibles d'une place, s'ils sont commandés par des hauteurs capables de les défendre & de l'en déloger. L'unique moyen d'affurer sa conquête, est de se rendre maître des principaux ouvrages & de les emporter ; parce que ceux qui leur sont inférieurs ne seront plus alors qu'une foible résistance, ou se rendront d'eux-mêmes. Il en est des arts comme des places,

& des artistes comme des ingénieurs; il ne s'agit pas d'effleurer, il faut approfondir; ce n'est pas assez que de connoître les difficultés, il faut les combattre & les vaincre. Ne s'attache-t-on qu'aux petites parties, ne saisit-on que la superficie des choses? On languit dans la médiocrité & dans l'obscurité.

Je ferai d'un homme ordinaire un danseur comme il y en a mille, pourvu qu'il soit passablement bien fait; je lui enseignerai à remuer les bras & les jambes & à tourner la tête; je lui donnerai de la fermeté, du brillant & de la vitesse; mais je ne pourrai le douer de ce feu, de cet esprit, de ces graces & de cette expression de sentiment qui est l'ame de la vraie *pantomime*; la nature fut toujours au-dessus de l'art; il n'appartient qu'à elle de faire des miracles.

Le défaut de lumières & de goût qui règne parmi la plupart des danseurs, prend sa source de la mauvaise éducation qu'ils reçoivent ordinairement. Ils se livrent au théâtre, moins pour s'y distinguer que pour secouer le joug de la dépendance; moins pour se dérober à une profession plus tranquille que pour jouir des plaisirs qu'ils croient rencontrer à chaque instant dans celle qu'ils embrassent; ils ne voient, dans ce premier moment d'enthousiasme, que les roses du talent qu'ils veulent acquérir. Ils apprennent la danse avec fureur; leur goût se ralentit à mesure que les difficultés se font sentir & qu'elles se multiplient; ils ne saisissent que la partie grossière de l'art; ils sautent plus ou moins haut; ils s'attachent à former machinalement une multitude de pas; & semblables à ces enfans qui disent beaucoup de mots sans idées & sans suite, ils font beaucoup de pas sans motifs, sans goût & sans graces.

Ce mélange innombrable de pas enchainés plus ou moins mal, cette exécution difficile, ces mouvements compliqués, ôtent, pour ainsi dire, la parole à la danse. Plus de simplicité, plus de douceur & de moëlleux dans les mouvements procureroit au danseur la facilité de peindre & d'exprimer. Il pourroit se partager entre le mécanisme des pas & les mouvements qui sont propres à rendre les passions; la danse alors délivrée des petites choses, pourroit se livrer aux plus grandes. Il est constant que l'essoufflement qui résulte d'un travail si pénible, ôte les moyens au danseur; que les entrechats & les cabrioles altèrent le caractère de la belle danse; & qu'il est moralement impossible de mettre de l'ame, de la vérité & de l'expression dans les mouvements, lorsque le corps est sans cesse ébranlé par des secousses violentes & réitérées, & que l'esprit n'est exactement occupé qu'à le préserver des accidents, des chûtes qui le menacent à chaque instant.

On ne doit pas s'étonner de trouver plus d'intelligence & de facilité à rendre le sentiment parmi les comédiens que parmi les danseurs. La plupart des premiers reçoivent communément plus d'édu-

cation que les derniers. Leur état d'ailleurs les porte à un genre d'étude propre à donner, avec l'usage du monde & le ton de la bonne compagnie, l'envie de s'instruire & d'étendre leurs connoissances au-delà des bornes du théâtre; ils s'attachent à la littérature; ils connoissent les poëtes, les historiens; & plusieurs d'entre eux ont prouvé, par leurs ouvrages, qu'ils joignoient au talent de bien dire, celui de composer agréablement. Si toutes ces connoissances ne sont pas exactement analogues à leur profession, elles ne laissent pas de contribuer à la perfection à laquelle ils parviennent. De deux acteurs également fervis par la nature, celui qui sera le plus éclairé sera, sans contredit, celui qui mettra le plus d'esprit & de légèreté dans son jeu.

Les danseurs devroient s'attacher, ainsi que les comédiens, à peindre & à sentir, puisqu'ils ont le même objet à remplir. S'ils ne sont vivement affectés de leurs rôles, s'ils n'en saisissent le caractère avec vérité, ils ne peuvent se flatter de réussir & de plaire; ils doivent également enchaîner le public par la force de l'illusion, & lui faire éprouver tous les mouvements dont ils sont animés. Cette vérité, cet enthousiasme qui caractérise le grand acteur & qui est l'ame des beaux arts, est, si j'ose m'exprimer ainsi, l'image du coup électrique; c'est un feu qui se communique avec rapidité, qui embrase dans un instant l'imagination des spectateurs, qui ébranle leur ame & qui ouvre leur cœur à la sensibilité.

Le cri de la nature, ou les mouvements vrais de l'action *pantomime*, doivent également toucher; le premier attaque le cœur par l'ouïe, le dernier par la vue; ils feront l'un & l'autre une impression aussi forte, si cependant les images de la *pantomime* sont aussi vives, aussi frappantes & aussi animées que celles du discours.

Il n'est pas possible d'imprimer cet intérêt en récitant machinalement de beaux vers & en faisant tout simplement de beaux pas; il faut que l'ame, la physionomie, le geste & les attitudes parlent toutes à-la-fois, & qu'elles parlent avec autant d'énergie que de vérité. Le spectateur se mettra-t-il à la place de l'acteur, si celui-ci ne se met à celle du héros qu'il représente? Peut-il espérer d'attendrir & de faire verser des larmes, s'il n'en répand lui-même? Sa situation touchera-t-elle, s'il ne la rend touchante, & s'il n'en est vivement affecté?

Vous me direz peut-être que les comédiens ont sur les danseurs l'avantage de la parole, la force & l'énergie du discours. Mais ces derniers n'ont-ils pas les gestes, les attitudes, les pas & la musique, que l'on doit regarder comme l'organe & l'interprète des mouvements successifs du danseur?

Pour que notre art parvienne à ce degré de subtilité que je demande & que je lui souhaite, il est indispensablement nécessaire que les danseurs partagent leur temps & leurs études entre l'esprit & le corps, & que tous les deux soient ensemble

l'objet de leur application ; mais on donne malheureusement tout au dernier , & l'on refuse tout à l'autre. La tête conduit rarement les jambes ; & comme l'esprit & le goût ne résident pas dans les pieds , on s'égare souvent ; l'homme intelligent disparaît ; il n'en reste qu'une machine mal combinée livrée à la stérile admiration des sots & au juste mépris des connoisseurs.

Erudions donc ; cessons de ressembler à ces marionnettes , dont les mouvements dirigés par des fils grossiers n'amusent & ne font illusion qu'au peuple. Si notre ame détermine le jeu & l'action de nos ressorts , dès-lors les pieds , les jambes , le corps , la physionomie & les yeux seront mus dans des sens justes , & les effets résultants de cette harmonie & de cette intelligence , intéresseront également le cœur & l'esprit.

Des qualités physiques du danseur.

Il est rare , pour ne pas dire impossible , de trouver des hommes exactement bien faits ; & par cette raison , il est très-commun de rencontrer une foule de danseurs construits désagréablement , & dans lesquels on n'aperçoit que trop souvent des défauts de conformation que toutes les ressources de l'art ont peine à déguiser. Serait-ce par une fatalité attachée à la nature humaine , que nous nous éloignons toujours de ce qui convient , & que nous nous proposons si communément de courir une carrière dans laquelle nous ne pouvons ni marcher ni nous soutenir ? C'est cet aveuglement , c'est cette ignorance dans laquelle nous sommes de nous-mêmes , qui produit la foule immense de mauvais poètes , de peintres médiocres , de plats comédiens , de musiciens bruyans , de danseurs ou de baladins détestables , que fais-je , d'hommes insupportables dans tous les genres. Ces mêmes hommes placés où ils devraient être , auroient été utiles ; mais hors du lieu & du rang qui leur étoient assignés , leur véritable talent est enfoui , & celui d'être à l'envi plus ridicules les uns que les autres lui est substitué.

La première considération à faire lorsqu'on se destine à la danse dans un âge du moins où l'on est capable de réfléchir , est celle de sa construction. Ou les vices naturels qu'on observe en soi sont tels que rien ne peut y remédier ; en ce cas il faut perdre sur-le-champ & totalement de vue l'idée que l'on s'étoit formée de l'avantage de concourir aux plaisirs des autres ; ou ces vices peuvent être réparés par une application , par une étude constante , & par les conseils & les avis d'un maître instruit & éclairé ; & dès-lors il importe essentiellement de ne négliger aucun des efforts qui peuvent remédier à des imperfections dont on triomphera , si on prévient le temps où les parties ont acquis leur dernier degré de force & de consistance , où la nature a pris son pli , & où le défaut à vaincre s'est fortifié par une habitude trop longue & trop invétérée pour pouvoir être détruit.

Malheureusement il est peu de danseurs capables de ce retour sur eux-mêmes. Les uns , aveuglés par l'amour propre , imaginent être sans défauts ; les autres ferment , pour ainsi dire , les yeux sur ceux que l'examen le plus léger leur feroit découvrir ; or , dès qu'ils ignorent ce que tout homme qui a quelques lumières est en droit de leur reprocher , il n'est pas étonnant qu'ils manquent leur but. L'arrangement disproportionné des parties s'oppose sans cesse en eux au jeu des ressorts , & à l'harmonie qui devroit former un ensemble ; plus de liaison dans les pas ; plus de moëlleux dans les mouvements ; plus d'élégance dans les attitudes & dans les oppositions ; plus de proportion dans les *déploiemens* , & par conséquent plus de fermeté ni d'aplomb. Voilà où se réduit l'exécution des danseurs qui s'aveuglent sur leur conformation , & qui craignent de s'envisager eux-mêmes dans le moment de leurs études & de leurs exercices. Nous pouvons sans les offenser , & en leur rendant la justice qu'il leur est due , les nommer mauvais danseurs.

Vraisemblablement si les bons maîtres étoient plus communs , les élèves ne seroient pas si rares ; mais les maîtres qui sont en état d'enseigner ne donnent point de leçons , & ceux qui en devroient prendre ont toujours la fureur d'en donner aux autres. Que dirons-nous de leur négligence & de l'uniformité avec laquelle ils enseignent ? La vérité n'est qu'une , s'écriera-t-on. J'en conviens ; mais n'est-il qu'une manière de la démontrer & de la faire passer aux écoliers auxquels on s'attache , & ne doit-on pas nécessairement les conduire au même but par des chemins différens ? J'avoue que pour y parvenir il faut une sagacité réelle ; car sans réflexion & sans étude , il n'est pas possible d'appliquer les principes selon les genres divers de conformation & les degrés différens d'aptitude ; on ne peut saisir d'un coup-d'œil ce qui convient à l'un , ce qui ne sauroit convenir à l'autre , & l'on ne varie point enfin ses leçons à proportion des diversités que la nature ou que l'habitude , souvent plus rebelle que la nature même , nous offre & nous présente.

C'est donc essentiellement au maître que le soin de placer chaque élève dans le genre qui lui est propre est réservé. Il ne s'agit pas de cet effet de posséder seulement les connoissances les plus exactes de l'art. Il faut encore se défendre soigneusement de ce vain orgueil qui persuade à chacun que sa manière d'exécuter est l'unique & la seule qui puisse plaire ; car un maître qui se propose toujours comme un modèle de perfection , & qui ne s'attache à faire de ses écoliers qu'une copie dont il est le bon ou le mauvais original , ne réussira à en former de passables que lorsqu'il en rencontrera qui seront doués des mêmes dispositions que lui , & qui auront la même taille , la même conformation & la même intelligence , enfin la même aptitude.

Parmi les défauts de construction , j'en remarque communément deux principaux : l'un est d'être

arrêté ;

arrêté, & l'autre d'être *arqué*. Ces deux vices de conformation sont presque généraux, & ne diffèrent que du plus au moins; aussi voyons-nous très-peu de danseurs qui en soient exempts.

Nous disons qu'un homme est *jarreté*, lorsque ses hanches sont étroites & en-dedans, ses cuisses rapprochées l'une de l'autre, ses genoux gros & si serrés qu'ils se touchent & se coltent étroitement, quoique ses pieds soient distans l'un de l'autre, ce qui forme à-peu-près la figure d'un triangle depuis les genoux jusqu'aux pieds; j'observe encore un volume énorme dans la partie intérieure de ses chevilles, une forte élévation dans le cou-de-pied, & le tendon d'Achille est non-seulement en lui grêle & mince, mais il est fort éloigné de l'articulation.

Le danseur *arqué* est celui en qui on remarque le défaut contraire. Ce défaut règne également depuis la hanche jusqu'aux pieds; car ces parties décrivent une ligne qui donne en quelque sorte la figure d'un arc; en effet, les hanches sont évasées, & les cuisses & les genoux sont ouverts, de manière que le jour qui doit se rencontrer naturellement entre quelques unes de ces portions des extrémités inférieures lorsqu'elles sont jointes, perce dans la totalité & paroît beaucoup plus considérable qu'il ne devroit l'être. Les personnes ainsi construites ont d'ailleurs le pied long & plat, la cheville extérieure saillante, & le tendon d'Achille gros & rapproché de l'articulation. Ces deux défauts, diamétralement opposés l'un à l'autre, prouvent avec plus de force que tous les discours, que les leçons qui conviennent au premier seroient nuisibles au second, & que l'étude de deux danseurs aussi différens par la taille & par la forme, ne peut être la même. Celui qui est *jarreté* doit s'appliquer continuellement à éloigner les parties trop resserrées; le premier moyen pour y réussir est de tourner les cuisses en dehors, & de les mouvoir dans ce sens, en profitant de la liberté du mouvement de rotation du *sternum* dans la cavité *cotyloïde* des os des hanches. Aidés par cet exercice, les genoux suivront la même direction & rentreront, pour ainsi dire, dans leur place. La *rotule*, qui semble destinée à limiter le *rejet* du genou trop en arrière de l'articulation, tombera perpendiculairement sur la pointe du pied; & la cuisse & la jambe ne sortant plus de la ligne, en décriront alors une droite qui assurera la fermeté & la stabilité du tronc.

Le second remède à employer est de conserver une flexion continuelle dans l'articulation des genoux, & de paroître extrêmement rendu sans l'être en effet; c'est-là l'ouvrage du temps & de l'habitude; lorsqu'elle est fortement contractée, il est comme impossible de reprendre sa position naturelle & vicieuse sans des efforts qui causent dans ces parties un engourdissement & une douleur insupportable. J'ai connu des danseurs qui ont trouvé l'art de dérober ce défaut à tel point qu'on ne s'en seroit jamais aperçu, si l'entrechat droit & les temps trop forts ne les avoient décelés. En voici la

Equitation, Escrime & Danse.

raison: la contraction des muscles dans les efforts du saut roidit les articulations, & force chaque partie à rentrer dans sa place & à revenir à sa forme naturelle; les genoux ainsi forcés se portent donc en-dedans, ils reprennent leur volume; ce volume met un obstacle aux battements de l'entrechat; plus ces parties se joignent, plus celles qui leur sont inférieures s'éloignent; les jambes ne pouvant ni *battre* ni *croiser*, restent comme immobiles au moment de l'action des genoux qui roulent désagréablement l'un sur l'autre, & l'entrechat n'étant ni *coupé*, ni *battu*, ni *croisé* par le bas, ne sauroit avoir la vitesse & le brillant qui en font le mérite. Rien n'est si difficile à mon sens que de masquer les défauts, sur-tout dans les instans d'une exécution forte, où toute la machine est ébranlée, où elle reçoit des secousses violentes & répétées, & où elle se livre à des mouvements contraires & à des efforts continuels & variés. Si l'art peut alors l'emporter sur la nature, de quels éloges le danseur ne se rend-il pas digne?

Celui qui sera ainsi construit renoncera aux entrechats, aux cabrioles & à tous temps durs & compliqués, avec d'autant plus de raison qu'il sera infailliblement foible; car ses hanches étant étroites, ou pour parler le langage des anatomistes, les os du bassin étant en lui moins évasés, ils fournissent moins de jeu aux muscles qui s'y attachent, & dont dépendent en partie les mouvements du tronc; mouvements & inflexions beaucoup plus aisés, lorsque ces mêmes os ont beaucoup plus de largeur, parce qu'alors les muscles aboutissent ou partent d'un point plus éloigné du centre de gravité. Quoi qu'il en soit, la danse noble & *terre-à-terre* est la seule qui convienne à de pareils danseurs. Au reste, ce que les danseurs *jarretés* perdent du côté de la force, ils semblent le regagner du côté de l'adresse. J'ai remarqué qu'ils étoient moelleux, brillans dans les choses les plus simples, aisés dans les difficultés qui ne demandent point d'efforts propres dans leur exécution, & que leur *percussion* est toujours opérée avec grace, parce qu'ils se servent & qu'ils profitent & des pointes & des ressorts qui font mouvoir le cou-de-pied; ces qualités les dédommagent de la force qui leur manque.

Ceux qui sont *arqués* ne doivent s'attacher qu'à rapprocher les parties trop distantes, pour diminuer le vuide qui se rencontre principalement entre les genoux; ils n'ont pas moins besoin que les autres de l'exercice qui meut les cuisses en dehors, & il leur est même moins facile de déguiser leurs défauts. Communément ils sont forts & vigoureux; ils ont par conséquent moins de souplesse dans les muscles, & leurs articulations jouent avec moins d'aisance. On comprend au surplus que si ce vice de conformation provenoit de la difformité des os, tout travail seroit inutile & les efforts de l'art impuissans. J'ai dit que les danseurs *jarretés* doivent conserver une petite flexion dans l'exécution; ceux-ci, par la raison contraire, doivent être exao-

F f f

rement tendus, & croiser leurs temps bien plus étroitement, afin que la réunion des parties puisse diminuer le jour ou l'intervalle qui les sépare naturellement. Ils sont nerveux, vifs & brillans dans les choses qui tiennent plus de la force que de l'adresse; nerveux & légers, attendu la direction de leurs *faisceaux musculaux*, & vu la consistance & la résistance de leurs *ligamens articulaires*; vifs, parce qu'ils *croisent* plus du bas que du haut, & qu'ayant, par cette raison, peu de chemin à faire pour *battre* les temps, ils les *passent* avec plus de vitesse; brillans, parce que le jour perce entre les parties qui se *croisent* & se *décroisent*. Ce jour est exactement le *clair-obscur* de la danse; car si les temps de l'entrechat ne sont ni *coupés* ni *battus*, & qu'ils soient au contraire *frottés* & *roulés* l'un sur l'autre, il n'y aura point de clair qui fasse valoir les ombres, & les jambes trop réunies n'offriront qu'une masse indistincte & sans effet. Ils ont peu d'adresse, parce qu'ils comptent trop sur leurs forces, & que cette même force s'oppose en eux à la souplesse & à l'aisance. Leur vigueur les abandonne-t-elle un instant, ils sont gauches; ils ignorent l'art de dérober leurs situations par des temps simples qui, n'exigeant aucune force, donnent toujours le temps d'en reprendre de nouvelles; ils ont de plus très-peu d'élasticité & percutent rarement de la pointe.

Je crois en découvrir la véritable raison lorsque je considère la forme longue & plate de leurs pieds. Je compare cette partie à un levier dans lequel le poids est entre l'appui & la puissance, tandis que l'appui & la puissance sont à ses extrémités. Ici le point fixe ou l'appui se trouve à l'extrémité du pied, la résistance ou le poids du corps porte sur le coude-pied, & la puissance qui élève & soutient ce poids, est appliquée au talon par le moyen du tendon d'Achille; or, comme le levier est plus grand dans un pied long & plat, le poids du corps est plus éloigné du point d'appui & plus près de la puissance; donc la pesanteur du corps doit augmenter, & la force du tendon d'Achille diminuer en proportion égale. Je dis donc que cette pesanteur n'étant pas dans une proportion aussi exacte dans les danseurs jarretés qui ont extraordinairement le coude-pied élevé & fort, ces premiers ont nécessairement moins de facilité à se hausser sur l'extrémité des pointes.

J'ai observé encore que les défauts qui se rencontrent depuis les hanches jusqu'aux pieds, se font sentir depuis l'épaule jusqu'à la main; le plus souvent l'épaule suit la conformation des hanches; le coude, celle du genou; le poignet, celle du pied. Une légère attention vous convaincra de cette vérité, & vous verrez qu'en général les défauts de conformation provenant de l'arrangement vicieux de quelques articulations, s'étendent à toutes. Ce principe posé, l'artiste doit suggérer, relativement aux bras, des mouvements proportionnés à leur longueur; les bras longs ne peuvent perdre de leur

étendue que par les *rondeurs* qu'on leur donne. L'art consiste à tirer parti de ces imperfections, & je connois des danseurs qui, par le moyen des *effacements* du corps, dérobent habilement la longueur de leur bras; ils en font fuir une partie dans l'ombre.

J'ai dit que les danseurs *jarretés* étoient foibles, ils sont minces & déliés; les danseurs *arqués*, plus vigoureux, sont gros & nerveux. On pense assez communément qu'un homme gros & trapu doit être lourd; ce principe est vrai quant au poids réel du corps, mais il est faux en ce qui concerne la danse; car la légèreté ne naît que de la force des muscles. Tout homme qui n'en sera aidé que foiblement tombera toujours avec pesanteur. La raison en est simple: les parties foibles ne pouvant résister dans l'instant de la chute aux plus fortes, c'est-à-dire au poids du corps, qui acquiert à proportion de la hauteur dont il tombe, un nouveau degré de pesanteur, cèdent & fléchissent; & c'est dans ce moment de relâchement & de flexion que le bruit de la chute se fait entendre, bruit qui diminue considérablement, & qui peut même être sensible quand le corps peut se maintenir dans une ligne exactement perpendiculaire, & lorsque les muscles & les ressorts ont la force de s'opposer à la force même, & de résister avec vigueur au choc qui pourroit les faire succomber.

La nature n'a point exempté les femmes des imperfections dont je vous ai parlé; mais l'artifice & la mode des jupes heureusement viennent au secours de nos danseuses. Le panier cache une multitude de défauts, & l'œil curieux des critiques ne monte pas assez haut pour décider. La plupart d'entre elles dansent les genoux ouverts comme si elles étoient naturellement arquées. Grâce à cette mauvaise habitude & aux jupes, elles paroissent plus brillantes que les hommes, parce que, comme je l'ai dit, ne battant que du bas de la jambe, elles passent leurs temps avec plus de vitesse que nous, qui ne déroband rien au spectateur, sommes obligés de les battre tendus & de les faire partir primordialement de la hanche; & vous comprenez qu'il faut plus de temps pour remuer un tour qu'une partie. Quant au brillant qu'elles ont, la vivacité y contribue, mais cependant bien moins que les jupes, qui, en déroband la longueur des parties, fixent plus attentivement les regards & les frappent davantage; tout le feu des *bauements* étant, pour ainsi dire, réuni dans un point, paroît plus vif & plus brillant; l'œil l'embrasse tout entier; il est moins partagé & moins distraît à proportion du peu d'espace qu'il a à parcourir.

D'ailleurs une jolie physionomie, de beaux yeux, une taille élégante & des bras voluptueux sont des écueils inévitables contre lesquels la critique va se briser, & des titres puissans à l'indulgence du spectateur, dont l'imagination substitue au plaisir qu'il n'a pas, celui qu'il pourroit avoir hors de la scène.

Rien n'est si nécessaire que le tour de la cuisse en dehors pour bien danser ; & rien n'est si naturel aux hommes que la position contraire ; nous naissons avec elle ; il est inutile , pour vous convaincre de cette vérité , de vous citer pour exemple les Levantins , les Africains & tous les peuples qui dansent , ou plutôt qui sautent & qui se meuvent sans principes. Sans aller si loin , considérez les enfans ; jetez les yeux sur les habitans de la campagne , & vous verrez que tous ont les pieds en-dedans. La situation contraire est donc de pure convention ; & une preuve non équivoque que ce défaut n'est qu'imaginaire , c'est qu'un peintre pécheroit autant contre la nature que contre les règles de son art , s'il plaçoit son modèle les pieds tournés comme ceux d'un danseur. Ainsi pour danser avec élégance , marcher avec grace & se présenter avec noblesse , il faut absolument renverser l'ordre des choses & contraindre les parties , par une application aussi longue que pénible , à prendre une toute autre situation que celle qu'elles ont primordialement reçue.

On ne peut parvenir à opérer ce changement d'une nécessité absolue dans notre art , qu'en entreprenant de le produire dès le temps de l'enfance ; c'est le seul moment de réussir , parce qu'alors toutes les parties sont souples , & qu'elles se prêtent facilement à la direction qu'on veut leur donner.

Un jardinier habile ne s'aviserait sûrement pas de mettre un vieux arbre de *plein-vent* en espalier ; ses branches trop dures n'obéiroient pas , & se briseroient plutôt que de céder à la contrainte qu'on voudroit leur imposer. Qu'il prenne un jeune arbrisseau , il parviendra facilement à lui donner telle forme qu'il voudra ; ses branches tendres se plieront & se placeront à son gré ; le temps , en fortifiant ses rameaux , fortifiera la pente que la main du maître aura dirigée , & chacun d'eux s'assujétira pour toujours à l'impression & à la direction que l'art lui aura prescrite.

Voilà donc la nature changée ; mais cette opération une fois faite , il n'est plus permis à l'art de faire un second miracle , en rendant à l'arbre sa première forme. La nature , dans certaines parties , ne se prête à des changemens qu'autant qu'elle est foible encore. Le temps lui a-t-il donné des forces , elle résiste , elle est imdomptable.

Concluons de-là que les parens sont , ou du moins devoient être les premiers maîtres de leurs enfans. Combien de défauts ne rencontrons-nous point chez eux lorsqu'on nous les confie ? C'est , dira-t-on , la faute des nourrices. Raisons foibles , excuse frivole , qui , loin de justifier la négligence des pères & des mères , ne servent qu'à les condamner. En supposant que les enfans aient été mal emmaillottés , c'est un motif de plus pour exciter leur attention , puisqu'il est certain que deux ou trois ans de négligence de la part des nourrices , ne peuvent prévaloir sur huit ou neuf années des soins paternels.

Mais revenons à la position en-dedans. Un danseur *en-dedans* est un danseur mal-adroit & désagréable. L'attitude contraire donne de l'aisance & du brillant ; elle répand des graces dans les pas , dans les développemens , dans les positions & dans les attitudes.

On réussit difficilement à se mettre *en-dehors* , parce qu'on ignore souvent les vrais moyens qu'il faut employer pour y parvenir. La plupart des jeunes gens qui se livrent à la danse se persuadent qu'ils parviendront à se tourner , en forçant uniquement leurs pieds à se placer *en-dehors*. Je fais que cette partie peut se prêter à cette direction par sa souplesse , & la mobilité de son articulation avec la jambe ; mais cette méthode est d'autant plus fautive , qu'elle déplace les chevilles , & qu'elle n'opère rien sur les genoux ni sur les cuisses.

Il est encore impossible de jeter les premières de ces parties *en-dehors* sans le secours des secondes. Les genoux en effet n'ont que deux mouvemens , celui de flexion & celui d'extension ; l'un détermine la jambe en arrière , & l'autre la détermine en avant ; or ils ne pourroient se porter *en-dehors* d'eux-mêmes ; & tout dépend essentiellement de la cuisse , puisque c'est elle qui commande souverainement aux parties qu'elle domine & qui lui sont inférieures. Elle les tourne conséquemment au mouvement de rotation dont elle est douée ; & dans quelque sens qu'elle se meuve , le genou , la jambe & le pied sont forcés à la suivre.

Je ne parlerai point d'une machine que l'on nomme *tourne-hanche* , machine mal imaginée & mal combinée , qui , loin d'opérer efficacement , estropie ceux qui s'en servent , en imprimant dans la ceinture un défaut beaucoup plus désagréable que celui qu'on veut détruire.

Les moyens les plus simples & les plus naturels sont toujours ceux que la raison & le bon sens doivent adopter lorsqu'ils sont suffisans. Il ne faut donc , pour se mettre *en-dehors* , qu'un exercice modéré , mais continu. Celui des ronds ou tours de jambes en-dedans ou en dehors , & des grands battemens tendus partant de la hanche , est l'unique & le seul à préférer. Insensiblement il donne du jeu , du ressort & de la souplesse , au lieu que la boîte ne sollicite qu'à des mouvemens qui se ressentent plutôt de la contrainte que de la liberté qui doit les faire naître.

En gênant les doigts de quiconque joue d'un instrument , parviendra-t-on à lui donner un jeu vif & une cadence brillante ? Non sans doute ; ce n'est que l'usage libre de la main & des jointures qui peut lui procurer cette vitesse , ce brillant & cette précision qui sont l'ame de l'exécution. Comment donc un danseur réussira-t-il à avoir toutes ces perfections , s'il passe la moitié de sa vie dans des entraves ? Oui , l'usage de cette machine est pernicieux. Ce n'est point par la violence que l'on corrige un défaut inné , c'est l'ouvrage du temps , de l'étude & de l'application.

Il est encore des personnes qui commencent trop tard, & qui prennent la danse dans l'âge où l'on doit songer à la quitter. Vous comprenez que dans cette circonstance les machines n'opèrent pas plus efficacement que le travail. J'ai connu des hommes qui se donnoient une question d'autant plus douloureuse, que tout en eux étant formé, ils étoient privés de cette souplesse qui se perd avec la jeunesse; un défaut de trente-cinq ans est un vieux défaut; il n'est plus temps de le détruire ni de le pallier.

Ceux qui naissent de l'habitude sont en grand nombre; je vois tous les enfans occupés en quelque sorte à déranger & à défigurer leur construction. Les uns se déplacent les chevilles par l'habitude qu'ils contractent de n'être que sur une jambe, & de jouer, pour ainsi dire, avec l'autre, en portant continuellement le pied sur lequel le corps n'est point appuyé, dans une position désagréable & forcée, mais qui ne les fatigue point, parce que la foiblesse de leurs ligamens & de leurs muscles se prête à toutes sortes de mouvemens; d'autres faussent leurs genoux par les attitudes qu'ils adoptent de préférence à celles qui leur sont naturelles. Celui-ci, par une suite de l'habitude qu'il prend de se tenir de travers & d'avancer une épaule, se déplace une omoplate; celui là enfin, répétant à chaque instant un mouvement & une situation contraire, jette son corps tout d'un côté, & parvient à avoir une hanche plus grosse que l'autre.

Je ne finirois point si je vous parlois de tous les inconvéniens qui prennent leur source d'un mauvais maintien. Tous ces défauts, mortifians pour ceux qui les ont contractés, ne peuvent s'effacer que dans leur commencement. L'habitude qui naît de l'enfance se fortifie dans la jeunesse, s'enracine dans l'âge viril, elle est indestructible dans la vieillesse.

Les danseurs devroient suivre le même régime que les Athlètes, & user des mêmes précautions dont ils se servoient lorsqu'ils alloient lutter & combattre; cette attention les préserveroit des accidents qui leur arrivent journellement; accidents aussi nouveaux sur le théâtre que les cabrioles, & qui se sont multipliés à mesure que l'on a voulu outrer la nature, & la contraindre à des actions le plus souvent au-dessus de ses forces. Si notre art exige avec les qualités de l'esprit la force & l'agilité du corps, quels soins ne devrions-nous pas apporter pour nous former un tempéramment vigoureux! Pour être bon danseur, il faut être sobre; les chevaux anglois (qu'on me permette la comparaison), destinés aux courses rapides, auroient-ils cette vitesse & cette agilité qui les distingue & qui leur fait donner la préférence sur les autres chevaux, s'ils étoient moins bien soignés? Tout ce qu'ils mangent est pesé avec la plus grande exactitude; tout ce qu'ils boivent est scrupuleusement mesuré; le temps de leur exercice est fixé, ainsi que celui de leur repos. Si ces précautions opèrent

efficacement sur des animaux robustes, combien une vie sage & réglée n'infleroit-elle pas sur des êtres naturellement foibles, mais appelés à un exercice violent & pénible, qui exige la complexion la plus forte & la plus robuste?

La rupture du tendon d'Achille & de la jambe, le déboîtement du pied, en un mot, la luxation des parties quelconques, sont communément occasionnés dans un danseur par trois choses; 1°. par les inégalités du théâtre, par une trappe mal assurée, ou par du suif ou quelque chose semblable qui, se trouvant sous son pied, occasionnent souvent sa chute; 2°. par un exercice trop violent & trop immodéré qui, joint à des excès d'un autre genre, affoiblissent & relâchent les parties; dès-lors il y a peu de souplesse; les ressorts n'ont qu'un jeu forcé; tout est dans une sorte de dessèchement. Cette rigidité dans les muscles, cette privation des sucs & cet épuisement, conduisent insensiblement aux accidens les plus funestes. 3°. Par la mal-adresse & par les mauvaises habitudes que l'on contracte dans l'exercice; par les postures défectueuses des pieds qui, ne se présentant point directement vers la terre lorsque le corps retombe, tournent, ploient & succombent sous le poids qu'ils reçoivent.

La plante du pied est la vraie base sur laquelle porte toute notre machine. Un sculpteur courroit risque de perdre son ouvrage, s'il ne l'étoit que sur un corps rond & mouvant; la chute de sa statue seroit inévitable; elle se romproit & se briseroit infailliblement. Le danseur, par la même raison, doit se servir de tous les doigts de ses pieds, comme d'autant de branches, dont l'écartement sur le sol augmentant l'espace de son appui, affermit & maintient son corps dans l'équilibre juste & convenable; s'il néglige de les étendre, s'il ne mord en quelque façon la planche, pour se cramponner & se tenir ferme, il s'ensuivra une foule d'accidens. Le pied perdra sa forme naturelle; il s'arrondira & vacillera sans cesse & de côté, du petit doigt au pouce, & du pouce au petit doigt: cette espèce de roulis occasionné par la forme convexe que l'extrémité du pied prend dans cette position, s'oppose à toute stabilité; les chevilles chancelent & se déplacent, & l'on sent que, dans le temps où la masse tombera d'une certaine hauteur, & ne trouvera pas dans sa base un point fixe, capable de la recevoir & de terminer sa chute; toutes les articulations seront blessées de ce choc & de cet ébranlement; & l'instant où le danseur tentera de chercher une position ferme, & où il fera les plus violents efforts pour se dérober au danger, fera toujours celui où il succombera, soit ensuite d'une entorse, soit ensuite de la rupture de la jambe ou du tendon. Le passage subit du relâchement à une forte tension, & de la flexion à une extension violente, est donc l'occasion d'une foule d'accidens, qui seroient sans doute moins fréquents, si l'on se prêtoit, pour ainsi dire, à la chute, & si les parties foibles ne tentoient pas de résister contre un poids qu'elles ne peuvent ni sou-

tenir ni vaincre ; & l'on ne sauroit trop se précautionner contre les fausses positions, puisqu'il n'y a que les suites en sont si funestes.

Les chûtes occasionnées par les inégalités du théâtre, & autres choses semblables, ne sauroient être attribuées à notre mal-adresse. Quant à celles qui proviennent de notre foiblesse & de notre abatement après un excès de travail, & ensuite d'un genre de vie qui nous conduit à l'épuisement, elles ne peuvent être prévenues que par un changement de conduite, & par une exécution proportionnée aux forces qui nous restent. L'ambition de cabrioler est une ambition folle qui ne mène à rien. Un bouffon arrive d'Italie : sur-le-champ le peuple dansant veut imiter ce sauteur en liberté ; les plus foibles sont toujours ceux qui font les plus grands efforts pour l'égaliser & même pour le surpasser. On diroit, à voir *gigotter* nos danseurs, qu'ils sont atteints d'une maladie, qui demande, pour être guérie, de grands sauts, d'énormes gambades. Je crois voir la grenouille de la fable : elle crève en faisant des efforts pour s'enfler, & les danseurs se rompent & s'estropient, en voulant imiter l'Italien fort & nerveux.

Il est un auteur, dont j'ignore le nom, & qui s'est trompé grossièrement, en faisant insérer dans un livre, qui fera toujours autant d'honneur à notre nation qu'à notre siècle, que la flexion des genoux & leur extension étoit ce qui élevoit le corps. Ce principe est totalement faux, & vous serez convaincu de l'impossibilité physique de l'effet annoncé par ce système anti-naturel, si vous pliez les genoux & si vous les étendez ensuite. Que l'on fasse ces divers mouvements, soit avec célérité, soit avec lenteur, soit avec douceur, soit avec force ; les pieds ne quitteront point terre ; cette flexion & cette extension ne peuvent élever le corps, si les parties essentielles à la *réaction* ne jouent pas de concert. Il auroit été plus sage de dire, que l'action de sauter dépend des ressorts du cou-de-pied, des muscles de cette partie & du jeu du *tendon d'Achille*, s'ils opèrent une *percussion* ; car on parviendroit en *percutant*, à une légère élévation sans le secours de la flexion, & par conséquent de la *détente* des genoux.

Ce seroit encore une autre erreur, que de se persuader qu'un homme fort & vigoureux doit s'élever davantage, qu'un homme foible & délié : l'expérience nous prouve tous les jours le contraire. Nous voyons d'une part des danseurs qui *coupent* leurs temps avec force, qui les *battent* avec autant de vigueur que de fermeté, & qui ne parviennent cependant qu'à une élévation perpendiculaire fort médiocre ; car l'élévation oblique ou de côté doit être distinguée. Elle est, si j'ose le dire, feinte & ne dépend entièrement que de l'adresse. D'un autre côté, nous avons des hommes foibles, dont l'exécution est moins nerveuse, plus propre que forte, plus adroite que vigoureuse, & qui s'élèvent prodigieusement. C'est donc à la forme du pied, à la con-

formation, à la longueur du tendon, à son élasticité, que l'on doit primitivement l'élévation du corps ; les genoux, les reins & les bras coopèrent unanimement & de concert à cette action. Plus la *pression* est forte, plus la *réaction* est grande, & par conséquent plus le saut a d'élévation. La flexion des genoux & leur extension participent aux mouvements du cou-de-pied & du *tendon d'Achille*, que l'on doit regarder comme les ressorts les plus essentiels. Les muscles du tronc se prêtent à cette opération & maintiennent le corps dans une ligne perpendiculaire, tandis que les bras qui ont concouru imperceptiblement à l'effort mutuel de toutes les parties, servent, pour ainsi dire, d'ailes & de contre-poids à la machine. Considérons les oiseaux qui ont le tendon mince & allongé, les cerfs, les chevreuils, les moutons, les chats, les singes, &c. ; vous verrez que ces animaux ont une vitesse & une facilité à s'élever, que les animaux différemment construits ne peuvent avoir.

On peut assez communément croire que les jambes *battent* les temps de l'entrechat, lorsque le corps retombe. Je conviens que l'œil qui n'a pas le temps d'examiner, nous trompe souvent ; mais la raison & la réflexion nous dévoilent ensuite ce que la vitesse ne lui permet point d'analyser. Cette erreur naît de la précipitation avec laquelle le corps descend. Quoi qu'il en soit, l'entrechat est fait lorsque le corps est parvenu à son degré d'élévation ; les jambes, dans l'instant imperceptible qu'il emploie à retomber, ne sont attentives qu'à recevoir le choc & l'ébranlement, que la pesanteur de la masse leur prépare ; leur immobilité est absolument nécessaire ; s'il n'y avoit pas un intervalle entre les *battements* & la chute, comment le danseur retomberoit-il, & dans quelle position ses pieds se trouveroient-ils ? En admettant la possibilité de *battre* en descendant, on retranche l'intervalle nécessaire à la préparation de la retombée : or il est certain que si les pieds rencontroient la terre dans le moment que les jambes battent encore, ils ne seroient pas dans une direction propre à recevoir le corps, ils succomberoient sous le poids qui les écraseroit, & ne pourroient se soustraire à l'entorse ou au déboîtement.

Il est néanmoins beaucoup de danseurs qui s'imaginent faire l'entrechat en descendant, & conséquemment bien des danseurs errent & se trompent. Je ne dis pas, qu'il soit moralement impossible de faire faire un mouvement aux jambes par un effort violent de la hanche ; mais un mouvement de cette espèce ne peut être regardé comme un temps de l'entrechat ou de la danse. Je m'en suis convaincu par moi-même, & ce n'est que d'après des expériences répétées, que je hasarde de combattre une idée à laquelle je ne serois point attaché, si la plus grande partie des danseurs ne s'appliquoit uniquement qu'à étudier les yeux.

Je suis monté en effet & plusieurs fois sur une planche dont les extrémités étoient élevées de terre. Lorsque je m'apercevois du coup que l'on alloit

donner à la planche pour la dérober de dessous mes pieds, la crainte alors m'engageoit à faire un mouvement qui, esquivant la chute, m'élevoit un peu au-dessus de la planche, & me faisoit parcourir une ligne oblique au lieu d'une ligne droite. Cette action, en rompant la chute, donnoit à mes jambes la facilité de se mouvoir, parce que je m'étois élevé au-dessus de la planche, & qu'un demi-pouce d'élevation, lorsqu'on a de la vitesse, suffit pour battre l'entrechat.

Mais si, sans être prévenu, on caissoit ou on déroboit la planche, alors je tombois perpendiculairement; mon corps s'affaisoit sur les parties inférieures, mes jambes étoient immobiles, & mes pieds tendant directement vers la terre, étoient sans mouvement, mais dans une position propre à recevoir & à soutenir la masse.

Si l'on admet de la force dans l'instant que le corps tombe, & que l'on croie qu'il lui soit possible d'opérer une seconde fois, sans un nouvel effort & un nouveau point d'appui, contre lequel les pieds puissent lutter, par une pression plus ou moins forte; je demanderai pourquoi le même pouvoir n'existe pas dans un homme qui s'élance pour sauter un fossé? D'où vient ne peut-il passer le but qu'il a fixé? D'où vient, dis-je, ne peut-il changer en l'air la combinaison qu'il a faite de la distance & de la force qu'il lui falloit pour la franchir? Pourquoi enfin, celui qui a combiné mal-adroitement, & qui se voit prêt à tomber dans l'eau, pour n'avoir pas sauté deux pouces plus loin, ne peut-il réitérer l'effort, & porter son corps, par une seconde secousse, au-delà du fossé?

S'il y a de l'impossibilité à faire ce mouvement, combien plus y en aura-t-il à en faire un autre qui exige de la grace, de l'aisance & de la tranquillité?

Tout danseur qui fait l'entrechat, fait à combien de temps il le passera; l'imagination devance toujours les jambes: on ne peut le battre à huit; si l'intention n'étoit que de le passer à six, sans cette précaution, il y auroit autant de chûtes que de pas.

Je soutiens donc que le corps ne peut opérer deux fois en l'air, lorsque les ressorts de la machine ont joué, & que leur effet est déterminé.

Deux défauts s'opposent encore aux progrès de notre art; premièrement, les disproportions qui règnent communément dans les pas; secondement, le peu de fermeté des reins.

Les disproportions dans les pas prennent leur source de l'imitation & du peu de raisonnement des danseurs. Les déploiements de la jambe & les temps ouverts convenoient sans doute à Dupré; l'élégance de sa taille & la longueur de ses membres s'associoient à merveille aux temps développés & aux pas hardis de sa danse; mais ce qui lui alloit, ne peut être propre aux danseurs d'une taille médiocre; cependant tous vouloient l'imiter: les jambes les plus courtes s'efforçoient de parcourir les mêmes espaces & de décrire les mêmes cercles que celles de ce cé-

lèbre danseur; dès-lors plus de fermeté; les hanches n'étaient jamais à leur place, le corps vacilloit sans cesse, & l'exécution étoit ridicule.

L'étendue & la longueur des parties doivent déterminer les contours & les déploiements. Sans cette précaution, plus d'ensemble, plus d'harmonie, plus de tranquillité & plus de grâces; les parties sans cesse défunies & toujours distantes jetteront le corps dans des positions fausses & désagréables; & la danse dénuée de ses justes proportions, ressemblera à l'action de ces pantins, dont les mouvements ouverts & disloqués n'offrent que la charge grossière des mouvements harmonieux que les bons danseurs doivent avoir.

Ce défaut est fort à la mode parmi ceux qui dansent le sérieux; & comme ce genre règne à Paris plus que par-tout ailleurs, il est très commun d'y voir danser le nain dans des proportions gigantesques & ridicules; j'ose même avancer que ceux qui sont doués d'une taille majestueuse, abusent quelquefois de l'étendue de leurs membres & de la facilité qu'ils ont d'arpenter le théâtre & de détacher leurs temps: ces déploiements outrés altèrent le caractère noble & tranquille que la belle danse doit avoir, & privent l'exécution de son moelleux & de sa douceur.

Le contraire de ce que je viens de vous dire, est un défaut qui n'est pas moins désagréable. Des pas serrés, des temps maigres & rétrécis, une exécution enfin trop petite, choquent également le bon goût. C'est donc, je le répète, la taille & la conformation du danseur, qui doivent fixer & déterminer l'étendue de ses mouvements, & les proportions que les pas & les attitudes doivent avoir, pour être dessinés correctement & d'une manière brillante.

On ne peut être excellent danseur, sans être ferme sur ses reins, eût-on même toutes les qualités essentielles à la perfection de cet art. Cette force est sans contredit un don de la nature. N'est-elle pas cultivée par les soins d'un maître habile? elle cesse dès-lors d'être utile. Nous voyons journellement des danseurs fort vigoureux, qui n'ont ni aplomb ni fermeté, & dont l'exécution est déhanchée. Nous en rencontrons d'autres au contraire qui, n'étant point nés avec cette force, sont pour ainsi dire assis solidement sur leurs hanches, qui ont la ceinture assurée & les reins fermes. L'art chez eux a suppléé à la nature, parce qu'ils ont eu le bonheur de rencontrer d'excellents maîtres, qui leur ont démontré que, lorsqu'on abandonne les reins, il est impossible de se soutenir dans une ligne droite & perpendiculaire; que l'on se destine de mauvaise goût; que la vacillation & l'instabilité de cette partie s'opposent à l'aplomb & à la fermeté; qu'ils impriment un défaut désagréable dans la ceinture; que l'affaissement du corps ôte aux parties inférieures la liberté dont elles ont besoin pour se mouvoir avec aisance; que le corps, dans cette situation, est comme indéterminé dans ses positions; qu'il entraîne souvent les jambes; qu'il perd à chaque instant le centre de gra-

vité, & qu'il ne retrouve enfin son équilibre qu'après des efforts & des contorsions, qui ne peuvent s'associer aux mouvements gracieux de la danse.

Voilà le tableau fidèle de l'exécution des danseurs qui n'ont point de reins, ou qui ne s'appliquent point à faire un bon usage de ceux qu'ils ont. Il faut, pour bien danser, que le corps soit ferme & tranquille, qu'il soit immobile & inébranlable dans le temps des mouvements des jambes. Se prête-t-il au contraire à l'action des pieds? il fait autant de grimaces & de contorsions, qu'il exécute de pas différens : l'exécution dès-lors est dénuée de repos, d'ensemble, d'harmonie, de précision, de fermeté, d'aplomb & d'équilibre; enfin elle est privée des graces & de la noblesse, qui sont les qualités sans lesquelles la danse ne peut plaire.

Quantité de danseurs s'imaginent, qu'il n'est question que de plier les genoux très-bas, pour être *liant* & *moëlleux*; mais ils se trompent à coup sûr, car la flexion trop outrée donne de la sécheresse à la danse. On peut être très-dur, & *saccader* tous les mouvements, en pliant bas, comme en ne pliant pas. La raison en est simple, naturelle & évidente, lorsque l'on considère, que les temps & les mouvements du danseur sont exactement subordonnés aux temps & aux mouvements de la musique. En partant de ce principe, il n'est pas douteux que, fléchissant les genoux plus bas qu'il ne le faut, relativement à l'air sur lequel on danse, la mesure alors traîne, languit & se perd. Pour regagner le temps, que la flexion lente & outrée a fait perdre, & pour le rattraper, il faut que l'extension soit prompte; & c'est ce passage subit & soudain de la flexion à l'extension, qui donne à l'exécution une sécheresse & une dureté tout aussi choquantes & aussi désagréables, que celles qui résultent de la roideur.

Le moëlleux dépend en partie de la flexion proportionnée des genoux; mais ce mouvement n'est pas suffisant: il faut encore que les cou-de-pieds fassent ressort, & que les reins servent, pour ainsi dire, de contre-poids à la machine, pour que ces ressorts baissent & haussent avec douceur. C'est cette harmonie rare dans tous les mouvements, qui a mérité au célèbre Dupré le titre de dieu de la danse. En effet, cet excellent danseur avoit moins l'air d'un homme que d'une divinité; le *liant*, le moëlleux & la douceur qui régnoient dans tous ses mouvements, la correspondance intime qui se rencontroit dans le jeu de ses articulations, offroient un ensemble admirable; ensemble qui résulte de la belle conformation, de l'arrangement juste, de la proportion bien combinée des parties, & qui, dépendant bien moins de l'étude & du raisonnement que de la nature, ne peut s'acquérir que lorsque l'on est servi par elle.

Si les danseurs, même les plus médiocres, sont en possession d'une grande quantité de pas (mal cousus à la vérité, & liés la plupart à contre-sens & de mauvais goût), il est moins commun de rencontrer chez eux cette précision d'oreille, avantage

rare, mais inné, qui caractérise la danse, qui donne de l'esprit & de la valeur aux pas, & qui répare sur tous les mouvements un sel qui les anime & qui les vivifie.

Il y a des oreilles fausses & insensibles aux mouvements les plus simples & les plus saillants; il y en a de moins dures, qui sentent la mesure, mais qui ne peuvent en saisir les finesse; il y en a d'autres enfin qui se prêtent naturellement & avec facilité aux mouvements des airs les moins sensibles. Mademoiselle *Camargo* & *M. Lany* jouissoient de ce tact précieux & de cette précision exacte, qui prêtent à la danse un esprit, une vivacité & une gaieté, que l'on ne rencontre point chez les danseurs qui ont moins de sensibilité & de finesse dans cet organe. Il est cependant constant, que la manière de prendre les temps, en contribuant à la vitesse, ajoute en quelque sorte à la délicatesse de l'oreille; je veux dire, que tel danseur peut avoir un très-beau tact, & ne le pas rendre sensible aux spectateurs, s'il ne possède l'art de se servir avec aisance des ressorts qui sont mouvoir le cou-de-pied. La mal-adresse s'oppose donc à la justesse; & tel pas qui auroit été saillant, & qui auroit produit son effet, s'il eût été pris avec promptitude & à l'extrémité de la mesure, paroît froid & inanimé, si toutes les parties opèrent à la fois. Il faut plus de temps pour mouvoir toute la machine, qu'il n'en faut pour en mouvoir une partie. La flexion & l'extension du cou-de-pied est bien plus prompte & bien plus sensible que la flexion & l'extension générale de toutes les articulations. Ce principe poë, la précision manque à celui qui, ayant de l'oreille, ne fait pas prendre ses temps avec vitesse. L'élasticité du cou-de-pied & le jeu plus ou moins actif des ressorts, ajoutent à la sensibilité naturelle de l'organe, & prêtent à la danse de la valeur & du brillant. Ce charme qui naît de l'harmonie des mouvements de la musique & des mouvements du danseur, enchaîne ceux même qui ont l'oreille la plus ingrate & la moins susceptible des impressions de la musique.

Il est des pays où les habitans jouissent généralement de ce tact inné qui seroit rare en France, si nous ne comptions au nombre de nos provinces la Provence, le Languedoc & l'Alsace.

Le Palatinat de Wirtemberg, la Saxe, le Brandebourg, l'Autriche & la Bohême, fournissent aux orchestres des princes Allemands une quantité d'excellens musiciens & de grands compositeurs. Les peuples de la Germanie naissent avec un goût vif & déterminé pour la musique; ils portent en eux le germe de l'harmonie; & il est on ne peut pas plus commun d'entendre dans les rues & dans les boutiques des artisans, des concerts pleins de justesse & de précision. Chacun chante sa partie & compte ses pas avec exactitude; ces concerts dictés par la simple nature & exécutés par les gens les plus vils, ont un ensemble que nous avons de la peine à faire saisir à nos musiciens françois, malgré le bâton de mesure & les contorsions de celui qui en est

armé. Cet instrument, ou pour mieux dire cette espèce de férule, décèle l'école, & retrace la foiblesse & l'enfance dans laquelle notre musique étoit plongée il y a soixante ans. Les étrangers accoutumés à entendre des orchestres bien plus nombreux que les nôtres, bien plus variés en instruments & infiniment plus riches en musique savante & difficile, ne peuvent s'accoutumer à ce bâton, sceptre de l'ignorance, qui fut inventé pour conduire des talens naissans. Ce hochet de la musique au berceau paroît inutile dans l'adolescence de cet art. L'orchestre de l'opéra est, sans contredit, le centre & la réunion des musiciens habiles; il n'est plus nécessaire de les avertir comme autrefois qu'il y a deux dièses à la clef. Je crois donc que cet instrument, sans doute utile dans les temps d'ignorance, ne l'est plus dans un siècle où les beaux arts tendent à la perfection. Le bruit désagréable & dissonnant qu'il produit, lorsque le préter de la musique entre dans l'enthousiasme & qu'il brise le pupitre, distrait l'oreille du spectateur, coupe l'harmonie, altere le chant des airs, & s'oppose à toute impression.

Ce goût naturel & inné pour la musique entraîne après lui celui de la danse. Ces deux arts sont frères & se tiennent par la main; les accents tendres & harmonieux de l'un excitent les mouvements agréables & expressifs de l'autre; leurs efforts réunis offrent aux yeux & aux oreilles des tableaux animés; ces sens portent au cœur les images intéressantes qui les ont affectés; le cœur les communique à l'ame; & le plaisir qui résulte de l'harmonie & de l'intelligence de ces deux arts, enchaîne le spectateur & lui fait éprouver ce que la volupté a de plus séduisant.

La danse est variée à l'infini dans toutes les provinces de la Germanie. La manière de danser qui règne dans un village, est presque étrangère dans le hameau voisin. Les airs mêmes destinés à leurs réjouissances ont un caractère & un mouvement différent, quoiqu'ils portent tous celui de la gaieté. Leur danse est séduisante, parce qu'elle tient tout de la nature, leurs mouvements ne respirent que la joie & le plaisir; & la précision avec laquelle ils exécutent donne un agrément particulier à leurs attitudes, à leurs pas & à leurs gestes. Est-il question de sauter? cent personnes autour d'un chêne ou d'un pilier prennent leurs temps dans le même instant, s'élèvent avec la même justesse, & retombent avec la même exactitude. Faut-il marquer la mesure par un coup de pied? tous sont d'accord pour le frapper ensemble. Enlèvent-ils leurs femmes? on les voit toutes en l'air à des hauteurs égales, & ils ne les laissent tomber que sur la note sensible de la mesure.

Le *contre-poin*, qui sans contredit est la pierre de touche de l'oreille la plus délicate, est pour eux ce qu'il y a de moins difficile; aussi la danse est-elle aimée, & la finesse de leur organe jette-t-elle dans leur manière de se mouvoir une gaieté & une va-

riété que l'on ne trouve point dans nos contredanses françoises.

Un danseur sans oreille est l'image d'un fou qui parle sans cesse, qui dit tout au hasard, qui n'observe point de suite dans la conversation, & qui n'articule que des mots mal cousus & dénués de sens commun. La parole ne lui sert qu'à indiquer aux gens sensés sa folie & son extravagance. Le danseur sans oreille, ainsi que le fou, fait des pas mal combinés, s'égaré à chaque instant dans son exécution, court sans cesse après la mesure & ne l'attrape jamais. Il ne sent rien; tout est faux chez lui; sa danse n'a ni raisonnement ni expression; & la musique qui devrait diriger ses mouvements, fixer ses pas & déterminer ses temps, ne sert qu'à accélérer son insuffisance & ses imperfections.

L'étude de la musique peut, comme je vous l'ai déjà dit, remédier à ce défaut, & donner à l'organe moins d'insensibilité & plus de justesse.

Je ne ferai pas une longue description de tous les enchaînements de pas dont la danse est en possession. Ce détail seroit immense; il est inutile d'ailleurs de m'étendre sur le mécanisme de mon art; cette partie est portée à un si haut degré de perfection, qu'il seroit ridicule de vouloir donner de nouveaux préceptes aux artistes. Une pareille dissertation ne pourroit manquer d'être froide & de vous déplaire; c'est aux yeux & non aux oreilles que les pieds & les jambes doivent parler,

Je me contenterai donc de dire que ces enchaînements sont innombrables, que chaque danseur a sa manière particulière d'allier & de varier ses temps. Il en est de la danse comme de la musique, & des danseurs comme des musiciens; notre art n'est pas plus riche en pas fondamentaux que la musique l'est en notes; mais nous avons des octaves, des rondes, des blanches, des noires, des croches, des temps à compter & une mesure à suivre; ce mélange d'un petit nombre de pas & d'une petite quantité de notes offre une multitude d'enchaînements & de traits variés; le goût & le génie trouvent toujours une source de nouveautés en arrangeant & en retournant cette petite portion de notes & de pas de mille sens & de mille manières différentes; ce sont donc ces pas lents & soutenus, ces pas vifs, précipités, & ces temps plus ou moins ouverts, qui forment cette diversité continuelle.

E.

ENTRECHAT. Saut léger & brillant, pendant lequel les deux pieds du danseur se croisent rapidement pour retomber à la troisième position. *V.* POSITION.

L'entrechat se prend en marchant, ou avec un coupé. Le corps s'élance en l'air, & les jambes passent à la troisième position.

Il n'est jamais *entrechat* qu'il ne soit formé à quatre; on le passe à six, à huit, à dix, & on a

vu des danseurs assez vigoureux pour le passer à douze.

Ce dernier n'est point & ne sçauroit jamais être théâtral; on n'use pas même au théâtre de celui à dix. Quelque vigueur qu'on puisse supposer au danseur, les passages alors sont trop rapides pour qu'ils puissent être apperçus par les spectateurs.

Les excellents danseurs se bornent pour l'ordinaire à six, & le passent rarement à huit. Dupré se bornoit à six.

L'ENTRECHAT emploie deux mesures: la première sert au coupé; la seconde à l'élanement du corps, au battement & au tomber.

Il se fait de face en tournant, & de côté; & on lui donne alors ces noms différens.

Deruel, danseur de l'opéra du dernier siècle, faisoit la cabriole en montant, & l'entrechat en tombant.

Peu de danseurs, même fameux alors, faisoient l'entrechat, pas même celui à quatre, qu'on appelle improprement *semi-entrechat*.

J'ai vu naître les *entrechats* des danseuses; mademoiselle Sallé ne l'a jamais fait sur le théâtre, ma demoiselle Camargo le faisoit d'une manière fort brillante à quatre; mademoiselle Lany est la première danseuse en France qui l'ait passé au théâtre à six.

J'ai entendu dans les commencements de grands murmures sur l'agilité de la danse moderne: *ce n'est pas ainsi*, disoit-on, *que les femmes devoient danser. Que devient la décence? O temps! ô mœurs! ah, la Prévot! ... elle avoit les pieds en-dedans & des jupes longues, que nous trouverions encore aujourd'hui trop courtes.*

F.

FLEURET. Pas presque semblable à celui de bourrée, parce qu'il n'a qu'un mouvement. Il est de facile exécution, & composé d'un demi-coupé & de deux pas marchés sur la pointe des pieds. On le fait étant à la quatrième position. Si c'est le pied gauche qui est devant, on pose le corps entièrement sur ce pied, en approchant le droit à la première position sans qu'il touche à terre. Alors on plie les deux genoux également, & cela s'appelle *plier sous soi*. Mais il ne faut passer le pied droit en devant à la quatrième position, que lorsque l'on a plié, & du même temps qu'il est passé, on s'élève sur la pointe. Alors on marche deux autres pas tout de suite sur la pointe, sçavoir, l'un du gauche & l'autre du droit, & à ce dernier on pose le talon en le finissant, afin que le corps soit plus ferme, soit pour en reprendre un autre, soit pour former tel autre pas que demande la danse que l'on exécute.

Le *fleuret* se fait aussi en arrière & de tous côtés; ce ne sont que les positions qui sont différentes; on les observe soit en tournant, soit en allant de côté.

Equitation, Escrime & Danse.

G.

GAILLARDE (pas de). Il est composé d'un pas assemblé, d'un pas marché & d'un pas tombé. Le pas de *gaillarde* se fait en avant & de côté.

Le pas en avant se fait ayant le pied gauche devant à la quatrième position, & le corps posé sur le talon du pied droit levé; de-là on plie sur le pied gauche, la jambe droite se lève, & on se relève pour sauter. La jambe se croise devant à la troisième position, en retombant de ce saut sur les deux pieds, les genoux étendus; & cette jambe qui a croisé devant, se porte à la quatrième position en avant. On laisse poser le corps dessus en s'élevant du même temps; par ce moyen on attire la jambe gauche derrière la droite, & à peine la touche-t-elle que le pied se pose à terre, & le corps se posant dessus, fait plier le genou gauche par son fardéau; ce qui oblige la jambe droite de se lever. Dans le même moment le genou gauche qui est plié, en voulant s'étendre, renvoie le corps sur la gauche, qui se pose à terre, en faisant un saut que l'on appelle *jesti-chasse*. Mais en se laissant tomber sur le pied droit, la jambe gauche se lève, & le corps étant dans son équilibre entièrement posé sur le pied droit, l'on peut en faire autant du pied gauche.

Ce pas se fait aussi de côté en allant sur une même ligne, mais différemment de celui en avant. Ayant le corps posé sur le pied gauche, vous pliez & vous vous élevez en sautant & assemblant le pied droit auprès du gauche à la première position, en tombant sur les deux pointes, mais le corps posé sur le gauche, parce que du même temps vous portez le droit à la seconde position, en vous élevant dessus pour faire votre pas tombé, qui fait la seconde partie dont le pas de *gaillarde* est composé.

GARGOUILLADE. Ce pas est consacré aux entrées de vents, de démons & des esprits de feu; il se forme en faisant du côté que l'on veut; une demi-pirouette sur les deux pieds. Une des jambes, en s'élevant, forme un tour de jambe en dehors, & l'autre un tour de jambe en-dedans, presque dans le même temps. Le danseur retombe sur celle des deux jambes qui est partie la première, & forme cette demi-pirouette avec l'autre jambe qui reste en l'air. *Voyez TOUR DE JAMBE.*

Ce pas est composé de deux tours. Il est rare qu'on puisse faire ce tour également, bien des deux côtés.

Le célèbre Dupré faisoit très-bien la *gargouillade* lorsqu'il dançoit les démons; mais il lui donnoit une moindre élévation que celle qu'on lui donne à présent; on l'a vue plus haute & de la plus parfaite prestesse dans le quatrième acte de Zoroastre.

Mademoiselle Lyonnois qui y dançoit le rôle de la haine, & qui y figuroit avec le désespoir, est la

G g g

première danseuse qui ait fait ce pas brillant & difficile.

Dans les autres genres nobles, la *gargouillade* est toujours déplacée ; & fût-elle extrêmement bien faite, elle dépare un pas, quelque bien composé qu'il puisse être d'ailleurs.

Dans la danse comique on s'en sert avec succès, comme un pas qu'on tourne alors en gaieté ; au lieu qu'il ne sert qu'à peindre la terreur dans les entrées des démons, &c.

GLISSÉ. Le pas *glissé* se fait en passant le pied doucement devant soi, & en touchant le plancher très légèrement. On doit entendre que ce pas est plus lent que si l'on portoit le pied sans qu'il touchât à terre ; ainsi *glisser* signifie un pas très-lent. Ce pas fait en partie la perfection du coupé.

J.

JETTÉ. C'est un pas qui ne fait que partie d'un autre. Voyez **COUPÉ DU MOUVEMENT & TOMBÉ.** Un *jetté* seul ne peut remplir une mesure ; il en faut faire deux de suite pour faire l'équivalent d'un autre pas. Il se lie aisément avec d'autres. Comme ce n'est que par le plus ou le moins de force du coup de pied que l'on s'élève, ce pas en dépend pour le faire avec légèreté.

Est-il question de le faire en avant, je suppose que l'on ait le pied gauche devant & le corps posé dessus, la jambe droite étant prête à partir dans le moment que l'on plie sur la jambe gauche, qui, en s'étendant vigoureusement, vous rejette sur la droite, & lorsque vous vous relevez en tombant sur la pointe du pied droit, vous finissez le pas en posant le talon. On en peut faire plusieurs de suite d'un pied comme de l'autre, en observant la même règle.

JETTÉS en chassé. Le corps étant posé sur le pied gauche, on plie dessus ; on passe par-devant la jambe droite qui est en l'air, en l'étendant, & lorsque l'on se relève, elle se croise en se jettant dessus à la troisième position ; ainsi le pied droit tombant devant le gauche, en prend la place, & l'obligeant de se lever derrière, le genou droit se plie aussitôt ; en se relevant on se *jette* sur le gauche, qui tombe derrière à la troisième position ; on chasse le droit en le faisant lever, on plie sur le pied gauche, & l'on se rejette sur le droit, comme on a fait au premier pas ; ces trois mouvements doivent se succéder l'un à l'autre sans aucune interruption ; car dans le moment que l'on plie sur une jambe, son mouvement fait relever l'autre, & en se relevant, le corps retombe dessus le gauche, le corps sur ce pied. On voit par-là l'équilibre qu'il faut observer dans ce pas, & la perfection qui en résulte.

M.

MARCHER. Le corps étant bien posé (V. Po-

sition), est prêt de faire tout ce que l'on veut de cette position vous partez, soit pour *marcher* ou faire une révérence, soit pour danser.

Mais comme la manière de bien *marcher* est très-utile, parce que d'elle dépendent les premiers principes que la danse inspire, qui est le bon air : je suppose que vous ayez le pied gauche devant ; il faut appuyer le corps dessus, & du même temps le genou droit se plie, & le talon se lève par le mouvement que le corps fait en se posant dessus la jambe gauche, & par conséquent fait lever la droite, ce qui se fait par son genou, qui étant plié cherche à s'étendre, ce qu'elle fait en se passant devant vous, mais en observant de ne la pas porter plus loin que la grandeur ou distance du pied entre les deux mêmes, ce qui est la proportion du pas ; mais il faut poser le talon avant la pointe, ce qui fait avancer le corps sur le pied que vous posez, au lieu que si vous posiez la pointe la première, elle rejetteroit le corps en arrière, & vous fatigueroit infiniment. Les jambes doivent être fort étendues dans leur temps, les hanches fort tournées en dehors, parce que les autres parties inférieures se tournent d'elles-mêmes, ce qui est incontestable, d'autant que cette jointure commande & dispose des genoux & des pieds ; ce que je viens de dire que les jambes doivent être étendues dans leur temps, c'est lorsque vous passez l'une ou l'autre, d'étendre fort les genoux, ce qui vous empêche de croiser vos pas ; ce seroit un défaut auquel plusieurs personnes sont sujettes faute d'attention ; ayant aussi les genoux en-dehors & les jambes étendues, cela empêche le penchant qu'ils auroient à devenir cagneux, & même remet ou accoutume la rotule dans une meilleure situation.

J'ai dit aussi que l'on devoit étendre les jambes en les passant devant soi, pour éviter de ne les point trop écarter ni les trop serrer ; & je suis certain que lorsque l'on prendra tous ces soins, on ne tombera dans aucun des défauts dont je viens de parler.

Il faut aussi donner à sa manière de *marcher* un temps qui ne soit ni trop vite ni trop lent ; celui-ci vient de l'indolence, & l'autre sent l'étourdi ; ainsi il faut éviter ces deux extrémités.

J'ai dit encore qu'il faut avoir la tête droite & la ceinture ferme, c'est que par ce moyen le corps se maintiendra dans une situation avantageuse, & ne dandinera point. Quant au maintien des bras, il faut les laisser étendus à côté du corps, en observant seulement que lorsque vous faites un pas du pied droit, c'est le bras gauche qui fait un petit mouvement en devant, ce qui fait le balancier ; & cela vient naturellement.

MENUET. Sorte de danse que l'Abbé Broffard prétend nous venir originairement du Poitou. Il dit que cette danse est fort gaie, & que le mouvement en est fort vite. Ce n'est pas tout-à-fait cela. Le caractère du *menuet* est une noble & élégante simplicité, le mouvement en est plus modéré que vite ;

& l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danses usités dans nos bals est le menuet. C'est autre chose sur le théâtre.

La mesure du menuet est à trois temps, qu'on marque par le 3 simple, ou par les trois quarts, ou par le huitième. Le nombre de mesures de l'air, dans chacune de ses reprises, doit être quatre ou multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas du menuet; & le soin du musicien doit être de faire sentir, par des chûtes ou cadences bien marquées, cette division par quatre, pour aider l'oreille du danseur & le maintenir en cadence.

Le menuet est devenu la danse la plus usitée, tant par la facilité qu'on trouve à la danser, qu'à cause de la figure aisée que l'on y pratique, & dont on est redevable au nommé Pécour, qui lui a donné toute la grace qu'il a aujourd'hui, en changeant la forme de S qui étoit sa principale figure, en celle d'un Z, où les pas comptés pour le figurer contiennent toujours les danseurs dans la même régularité.

Le menuet est composé de quatre pas, qui n'en font qu'un par leur liaison. Ce pas a trois mouvements, & un pas marché sur la pointe du pied. Le premier mouvement est un demi-coupé du pied droit & un du gauche; le second, un pas marché du pied droit sur la pointe avec les jambes étendues; & le troisième est qu'à la fin de ce pas on laisse poser doucement le talon droit à terre pour laisser plier son genou, qui, par ce mouvement, fait lever la jambe gauche qu'on passe en avant, en faisant un demi-coupé échappé, & ce troisième mouvement fait le quatrième pas du menuet. Voyez **COUPÉ**.

MOUVEMENT du coude-pied. C'est celui qui consiste dans l'élevation & l'abaissement de la pointe du pied. De tous les mouvements c'est le plus nécessaire, parce qu'il soutient le corps entier dans son équilibre. Si vous fautez, le coude-pied par sa force vous relève avec vivacité & vous fait tomber sur les pointes; si vous dansez, il perfectionne le pas en le faisant couler avec légèreté.

MOUVEMENT du genou. Ce mouvement ne diffère de celui du coude-pied, qu'en ce qu'il n'est parfait qu'autant que la jambe est étendue & la pointe basse. Il est inséparable du mouvement du coude-pied.

MOUVEMENT de la hanche, est un mouvement qui conduit celui du coude-pied & du genou. Il est impossible que les genoux & les pieds se meuvent, si les hanches ne se tournent les premières. Il y a des pas où la hanche seule agit, comme dans les entrechats, les battemens terre-à-terre, &c.

O.

OUVERTURE des jambes. C'est une perfection parmi les danseurs de sçavoir ouvrir & fermer à propos les jambes, ils prouvent leur bon goût en

les ouvrir avec beaucoup de gravité dans les pas lents, & beaucoup de légèreté dans ceux qui doivent être passés vite.

Il est donc à propos d'en donner ici quelques règles.

Si l'on doit, par exemple, faire l'ouverture de jambe du pied gauche, il faut avoir le corps posé sur le droit à la quatrième position, afin que la jambe qui est derrière se lève de sa position, & marche lentement en passant près de la droite, & en se croisant devant en forme de demi-cercle, que l'on finit à côté, & la jambe reste en l'air pour faire tel pas que la danse demande. Une circonstance absolument nécessaire, c'est que lorsque la jambe gauche vient à se croiser, & avant qu'elle s'étende en s'approchant, & lorsqu'elle se croise, le genou se plie & s'étend en terminant le demi-cercle.

P.

PAS, se dit des différentes manières de former & conduire les pas en marchant, en sautant & en pirouettant; voici les noms des principaux pas de danse.

Le pas se prend en général pour une composition faite sur un air; ainsi on dit, il a fait un beau pas sur une telle chaconne, sur une telle gigue. Au propre, c'est un mouvement du pied d'un lieu à un autre, ce qui se fait en cinq manières, quand on porte également les deux pieds ou en avant, ou en arrière, ou de côté.

Le pas droit est un pas qui se fait en ligne droite.

Le pas grave ou ouvert, se dit lorsqu'on écarte en marchant un pied de l'autre, en décrivant un demi-cercle.

Le pas battu, est lorsqu'on passe une des jambes par-dessus l'autre, ou par-dessous, avant que de poser le pied à terre, ou qu'on bat d'une cuisse contre l'autre.

Le pas tourné est lorsqu'on fait un tour des jambes, ou qu'on décrit un cercle entier avec le pied en avant ou en arrière; il s'appelle aussi *tour de jambe*.

Le pas tortillé est lorsqu'on fait mouvoir un pied sur une ligne parallèle à celui qui est posé à terre, & qu'en le posant à terre on le remet à angle droit; ou autrement, c'est lorsqu'en partant on met la pointe du pied en-dedans, & en le posant on la remet en dehors; il se fait de la hanche.

On appelle pas avec mouvement, ceux que l'on fait avec pli des genoux.

Le pas relevé ou *neuf*, se fait lorsqu'après avoir plié au milieu du pas, on se relève en le finissant.

Pas balancé ou *balancement*, se fait lorsqu'on se jette à droite avec mouvement sur la pointe du pied, pour faire ensuite un coupé; on l'appelle *demi-coupé*.

Pas coupé, c'est lorsqu'après avoir fait un pas

avec mouvement, on en fait un autre plus lent ; de quelque manière qu'il soit.

Pas dérobé, est lorsque les deux pieds se meuvent en même temps dans un sens opposé.

Pas glissé, est lorsqu'on fait un *pas* plus grand qu'il ne doit être naturellement ; car sa grandeur naturelle & déterminée est la largeur des épaules.

Pas chassé ou simplement *chassé*, c'est lorsqu'on plie avant que de mouvoir le pied.

Pas tombé se dit lorsqu'on ne plie qu'après avoir posé le pied qu'on a mu.

Les *pas mignards* se font quand le mouvement des pieds suit les dimensions qui sont sur les notes de musique, comme lorsqu'on étend les cinq minimales blanches en dix minimales noires.

Il y a aussi des *pas* qu'on appelle *pas* de courante, de bourrée, de menuet, de gavotte, de branle, de canarie, de traquenart, de bocane, de fissonne, de ballet, &c. Voyez les cinq *pas*.

Les pirouettes, les sauts, les cabrioles, les demi-cabrioles & fleurets sont mis au rang des *pas*. Voyez-les à leur ordre.

Pas de menuet. Ce *pas* est composé de quatre autres, qui par leur liaison n'en font qu'un ; il a trois mouvements & un *pas* marché sur la pointe du pied. Le premier mouvement est un demi-coupé du pied droit & un du gauche. Le second est un *pas* marché du pied droit sur la pointe, & les jambes étendues. Le troisième enfin, est qu'à la fin de ce *pas*, on laisse poser doucement le talon droit à terre pour laisser plier le genou, qui par ce mouvement fait lever la jambe gauche qui se passe en avant, en faisant un demi-coupé échappé ; ce troisième mouvement fait le quatrième *pas* du menuet ; mais comme ce *pas* demande trop de force dans le coudé-pied, on a trouvé le moyen de l'adoucir.

PASSE-PIED. Sorte de danse fort commune, dont la mesure est triple, se marque trois huitième, & se bat à un temps. Le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à-peu-près semblable ; & les mesures de chaque reprise y doivent être divisées de même en nombre pairment pair ; mais l'air du *passé-pied* doit toujours commencer sur la croche qui précède immédiatement le frappé.

PIROUETTE ; se dit d'un ou de plusieurs tours du corps que le danseur fait sur la pointe des pieds, sans changer de place.

PIROUETTÉ. C'est un *pas* qui se fait en place, c'est-à-dire, qui ne va ni en avant ni en arrière ; mais sa propriété est de faire tourner le corps sur un pied ou sur les deux, comme sur un pivot, soit un quart de tour, ou un demi-tour, selon que l'on croise le pied, ou que la figure de la danse le demande. Ainsi :

Je suppose que l'on ait un *pirouetté* à faire du pied droit, & qu'on ne doive tourner qu'un quart de tour à la droite ; il faut plier sur la gauche ; le droit en l'air, & à mesure que le genou gauche se plie, la jambe droite en l'air marche en formant un demi-

cercle. On pose ensuite la pointe du pied derrière la jambe gauche, à la troisième position, pour se relever sur les deux pointes, ce qui fait tourner un quart de tour ; au lieu que si l'on veut tourner un demi-tour, il faut poser la pointe du pied plus croisé jusqu'à la cinquième position, ce qui fait qu'en s'élevant on tourne un demi-tour.

Il faut remarquer que lorsqu'on se relève, le pied qui a marché & qui s'est posé derrière, à la troisième ou cinquième position, de derrière qu'il étoit, le corps se tournant, le fait changer de situation sans le faire changer de position, parce que le pied qui est derrière revient devant. Lorsqu'on s'élève, le corps se tournant un quart ou un demi-tour, oblige les jambes par son mouvement de changer de situation, pour se trouver dans l'équilibre ; ce qui fait que le pied qui étoit derrière a changé de situation.

Mais lorsque l'on est élevé, & que l'on a tourné le quart ou demi-tour, il faut poser le talon du pied où le corps est posé, afin d'être plus ferme pour en reprendre une autre. Ce *pas* est très-agréable, lorsqu'il est fait avec soin.

POSITION. première leçon que les maîtres à danser donnent à leurs élèves. Il y en a cinq principales. Dans la première, on doit avoir les jambes fort étendues, les deux talons l'un près de l'autre, & les pieds en dehors également. Cette position sert dans les *pas* assemblés & pour prendre les mouvements lorsque l'on doit plier ; parce que tous les *pas* qui commencent par des demi-coupés, commencent aussi par cette position.

La seconde position est la distance qu'il faut observer dans les *pas* ouverts qui se font en allant de côté : elle exige que les deux jambes soient écartées, mais seulement de la longueur du pied distant entre les deux. Il faut observer qu'une épaule ne soit pas plus haute que l'autre, que les deux pieds soient posés sur une même ligne & tournés également en dehors ; on doit avoir les jambes comme dans la première position.

La troisième position, que l'on nomme emboîture, se fait en étendant si exactement les jambes l'une contre l'autre, que l'on ne puisse point voir de jour entre-deux. Les deux pieds sont à-plomb, le gauche devant, mais croisé devant le talon, au droit du coudé-pied ; cette position est d'usage dans les *pas* emboîtés, & autres.

La quatrième position est à-peu-près la même que les précédentes, excepté que le pied gauche est devant, & le droit derrière, sur une ligne droite & sans être croisés, à distance l'un de l'autre. Cette position règle les *pas* en avant ou en arrière, & leur donne la proportion nécessaire, soit pour marcher, soit pour danser.

La cinquième position est inséparable de la seconde, parce qu'elles servent l'une & l'autre aux *pas* croisés qui sont faits de côté, soit à droite ou à gauche, sans se tourner, & maintiennent le corps toujours en présence ; elle veut que le talon du pied qui croise, ne passe point la pointe de celui qui est

derrière, parce que le corps ne seroit plus dans son aplomb, & que le pied se croisant plus que la pointe, le pied qui marche reviendrait en dedans.

R.

REVERENCE; manière de saluer. Je commencerai par celle en avant : le corps droit, glissez le pied devant vous, soit le droit ou le gauche, pour le passer à la proportion ordinaire, qui est la quatrième position. Le corps ne se doit incliner ou plier qu'après que vous aurez commencé de passer le pied, parce que le corps suit la jambe, & qu'elle doit se faire de suite.

Je dis donc, que vous devez passer le pied doucement devant vous, en laissant le corps posé sur le pied de derrière. Alors le genou est obligé de se plier par le poids du corps : au lieu que la jambe qui est devant, doit être fort étendue : mais l'inclination du corps se fait de suite, plus ou moins profonde, selon la qualité des personnes que vous saluez ; & la tête même s'incline, ce qui est encore une des parties essentielles de la révérence. En pliant la ceinture, n'étendez pas le genou de la jambe qui reste derrière, parce que cela seroit lever la hanche, & de plus vous seroit paroître le corps de travers ; au lieu qu'étant comme je vous le démontre, toutes les parties se soutiennent par leur opposé : mais lorsque vous vous redressez, que ce soit avec la même douceur que vous vous êtes plié ; & en vous redressant, laissez poser le corps sur le pied de devant ; ce qui donne la liberté à celui de derrière d'agir, soit pour aller en avant, ou se porter à côté, pour faire une seconde révérence, qui se fait ordinairement en arrière, ce que j'expliquerai dans la manière de faire les révérences en entrant dans un appartement.

Quant à la révérence en passant, elle se fait comme celle en avant, excepté qu'il faut effacer le corps en passant devant les personnes que vous saluez. Effacer, signifie que vous vous tournez à demi du côté qu'elles sont, mais en glissant devant soi le pied qui se trouve de leur côté, soit à droite, soit à gauche, en se pliant de la ceinture & s'inclinant la tête du même temps.

Si on salue du côté gauche, c'est le pied gauche qui doit se glisser devant ; ce qui s'observe de même du côté droit : mais comme cette révérence se pratique en différents lieux, elle mérite que je fasse sentir les endroits où on la doit faire avec plus d'attention. Par exemple, lorsque vous passez dans une rue ; il ne la faut faire que très-légerement. C'est, à proprement parler, une révérence en marchant.

Mais pour celles qui se font dans les promenades, comme aux Thuilleries ou autres semblables, où est ordinairement l'assemblée que nous disons du grand monde, il ne faut pas les faire avec la même légèreté, elles doivent être faites plus modérément, elles ont beaucoup plus de grâce.

On doit aussi faire attention que, lorsque l'on se promène, on tient ordinairement le chapeau dessous le bras. Si quelqu'un d'un rang au-dessus de vous vous salue, c'est de prendre votre chapeau de la main droite, & de faire de suite votre révérence très-profonde, pour marquer plus de respect.

Autre remarque très-nécessaire ; c'est que lorsque vous pliez le corps, de ne pas incliner si fort la tête, que l'on ne puisse vous envisager, faute d'autant plus grossière, que vous jetez la personne dans le doute de savoir si c'est elle que vous saluez ; de même qu'avant de commencer votre révérence, de regarder modestement la personne, ce que l'on appelle, adresser sa révérence avant de la faire. Je suis très-persuadé que, lorsqu'on fera attention à ces remarques que je viens de faire, on fera ces révérences avec toute la grâce qu'elles méritent d'être faites. Mais comme rien n'est plus capable de nous apprendre, que de répéter souvent ce que nous voulons savoir ; c'est à cette occasion que j'exhorte sur-tout les jeunes gens qui demeurent dans les académies & les collèges, à s'appliquer à bien faire ces révérences, parce qu'ils y sont plus exposés que par-tout ailleurs, par les fréquentes rencontres qu'ils font & qu'ils ne peuvent éviter, en allant & venant, soit de leurs maîtres, ou de leurs régents, qu'ils sont obligés indispensablement de saluer. Je les exhorte, dis-je, à s'y appliquer, pour qu'ils en acquièrent l'habitude, afin qu'ils ne se trouvent pas décontenancés, comme il leur arrive très-souvent dans les compagnies extraordinaires, dans lesquelles ils se trouvent.

Ces révérences se font tout différemment de celles en avant, aussi sont-elles plus respectueuses ; c'est pourquoi elles demandent aussi plus de circonspection ; mais on en est récompensé par le plaisir que l'on a de se distinguer du vulgaire. Je suppose que l'on ait le chapeau à la main & le corps placé à la quatrième position, ayant le corps placé sur le pied gauche, & par conséquent le droit prêt à partir, que l'on porte à côté sur la même ligne ; mais comme l'on pose le talon le premier, en faisant ce pas, cela donne la facilité au corps de se poser dessus.

Puis l'on s'incline comme la deuxième figure le représente, qui est à la seconde position.

Le corps donc posé sur le pied droit, & le gauche prêt à partir, vous le tirez doucement derrière le droit, à la troisième position, en vous relevant à mesure que vous tirez le pied derrière, ce qui remet le corps dans son aplomb, & qui fait l'étendue de votre révérence.

J'ai vu plusieurs personnes se plier de la ceinture & tirer le pied du même temps ; je la crois fort bonne ; mais de la manière que je viens de la décrire, elle m'a paru bien plus gracieuse & de meilleur air.

J'ai dit aussi que cette révérence est contraire à celle en avant ; cela est vrai, car pour faire celle en avant le premier mouvement est de glisser le pied devant & de se plier de suite, afin qu'elle ne paroisse point coupée ; pour celle en arrière, vous marquez d'abord

le pli du corps & l'inclination de tête avant de tirer le pied ; mais néanmoins sans beaucoup de distance, parce que les révérences se doivent faire de suite ; de plus, c'est que l'on doit éviter l'affectation ; mais pour se mettre dans l'habitude de bien faire, c'est d'en faire plusieurs de suite, cela vous fera d'autant plus facile, que le pied tiré derrière ayant fini l'étendue de son pas, vous laissez poser le corps dessus, & de-là vous portez le pied de devant à côté pour en refaire une autre & continuer d'en faire plusieurs de suite ; mais lorsque vous avez la facilité de les faire d'un pied, vous les faites ensuite du pied contraire, afin de la faire également d'un pied comme de l'autre.

Révérence. Manière d'ôter le chapeau & de le remettre.

Le corps étant posé suivant les règles ci-devant prescrites, si vous voulez saluer quelqu'un, il faut lever le bras droit à la hauteur de l'épaule, ayant la main ouverte, puis plier le coude pour prendre votre chapeau, ce qui fait un demi-cercle, qui prend son point du coude même.

Le coude étant plié & la main ouverte, il faut que vous l'approchiez de la tête, qui ne doit faire aucun mouvement, puis porter le pouce contre le front, les quatre doigts posés sur le retroussé du chapeau, & en serrant le pouce & les doigts, le pouce par son mouvement lève le chapeau, & les quatre doigts le maintiennent dans la main ; mais le bras se haussant un peu plus, lève tout-à-fait le chapeau de dessus la tête en s'étendant & le laissant tomber à côté de soi.

Toutes les différentes attitudes dont je viens de parler ne sont que pour marquer tous les différents temps & toutes les mesures que l'on doit observer dans cette action ; on ne doit pas entendre que l'on doive s'arrêter à chaque temps, ce qui seroit ridicule. Pour moi j'entends qu'il n'y ait aucun intervalle, & que ces temps soient si imperceptibles, qu'ils n'en fassent qu'un ; parce que ce n'est qu'une seule action en trois temps, que j'ai jugé à propos de marquer par chaque attitude principale pour les faire mieux sentir ; sçavoir, lever le bras à côté de soi en pliant le coude, approcher la main de la tête, & prendre le chapeau, le lever de dessus, & laisser tomber le bras à côté de soi.

Mais pour le remettre on doit observer le même ordre, c'est-à-dire lever votre bras de la situation où vous l'avez pour lors à côté de vous à la hauteur de l'épaule, en pliant le coude, mettez le chapeau dessus la tête en appuyant de même temps votre main contre le retroussé pour l'enfoncer, sans vous reprendre à deux fois, & non pas appuyer la main sur le milieu de la forme, ce qui n'est pas séant ; mais la tête ne doit faire aucune démonstration pour le recevoir, c'est le bras & la main qui le doivent poser. On ne doit pas non plus trop l'enfoncer par la difficulté que vous auriez de l'ôter, le chapeau ne devant que couronner la tête

& lui servir d'agrément ; on doit aussi prendre garde de ne le point prendre par la forme, & d'avancer le bras & la main trop en-devant, ce qui cache le visage, ni même de baisser la tête, & de laisser tomber votre chapeau devant le visage, en le conduisant négligemment devant vous, ce qui ne fait qu'un très-mauvais effet.

Voilà la manière qui m'a paru la plus séante pour le porter avec grâce ; on doit le poser d'abord sur le front un peu au-dessus de ses sourcils, & en appuyant la main modérément contre le retroussé, elle ne le fait enfoncer par derrière qu'autant qu'il le faut, devant être plus bas devant de deux ou trois lignes que derrière ; le bouton doit être du côté gauche, de même que le bec ou la pointe au-dessus de l'œil gauche, ce qui dégage le visage ; car de le porter tout-à-fait en arrière, cela donne un air niais & imbécille ; le trop enfoncer par-devant donne un air fournois, ou colère, ou rêveur.

Révérences en entrant dans un appartement.

Lorsque vous entrez dans un appartement, il faut ôter le chapeau de la main droite, & avancer deux ou trois pas en avant pour ne vous point embarrasser entre la porte, & pour vous donner le temps d'adresser vos révérences ; mais en vous relevant il faut poser le corps sur le pied qui a passé devant, & porter celui de derrière à côté sur une même ligne à la seconde position, pour faire votre révérence en arrière.

Ces deux révérences étant finies, vous entrez, & s'il se trouve du monde placé à droite & à gauche, vous faites des révérences en passant de côté & d'autre, en marchant au milieu de la compagnie.

Mais au cas que vous ayez à parler à quelqu'un ; vous allez l'aborder en faisant de pareilles révérences que celles que vous faites, deux révérences en arrière, & d'autres en passant, autant que la civilité le permet, ce qui n'a point de limites, l'usage étant le plus grand maître.

Révérences des femmes.

Les femmes n'ont pas le même embarras que les hommes pour faire leurs révérences ; il suffit qu'elles se présentent bien, qu'elles portent les pieds en dehors, les glissent à propos, plient les genoux également, & qu'elles tiennent la tête droite, le corps ferme & les bras bien placés, comme la figure le représente, ce qui est le plus essentiel.

On peut distinguer trois manières de révérences également pour elles que pour nous ; sçavoir, révérence en avant, révérence en passant, & révérence en arrière, qui est celle qui marque le plus de respect, en ce qu'elle est arrêtée & pliée plus profondément.

Je commencerai par celles qui se font en avant ; il faut glisser doucement le pied devant jusqu'à la quatrième position, & laisser poser le corps sur les deux jambes, puis plier doucement les genoux

sans plier de la ceinture ; au contraire , le corps doit être fort droit sans chanceler , ce qui arrive très-souvent par les pieds qui sont mal placés , soit de les avoir en-dedans , ou d'être trop écartés ; mais lorsque vous êtes plié assez , vous vous relevez avec la même douceur , ce qui termine cette révérence.

Quant à celle en passant , elle se fait pareillement , excepté que lorsque vous passez devant une personne , vous faites deux ou trois pas avant de commencer votre révérence ; regarder la personne que vous devez saluer pour lui adresser votre révérence , & du même temps vous tournez à demi du côté que sont les personnes que vous saluez , & vous glissez le pied qui est de leur côté en avant , puis vous pliez & vous relevez très-doucement , en observant de laisser poser le corps sur le pied qui a passé devant , afin de marcher du pied de derrière.

Si vous saluez du côté droit , la tête doit être tournée du même côté , l'épaule droite , comme vous la voyez , est retirée en arrière. Mais comme ces révérences se pratiquent dans les promenades ainsi qu'en d'autres endroits de cérémonie , il faut observer que lorsque vous saluez quelqu'un au-dessus de vous , au lieu de la faire en passant , il faut faire en arrière , elle marque plus de respect.

Cette révérence se fait en portant le pied à côté , soit le droit , soit le gauche ; on fait un pas à côté à la seconde position , le corps se porte sur ce pied , & l'on tire l'autre tout auprès , les deux talons près l'un de l'autre à la première position , puis plier les genoux également & très-bas , & vous relevez avec la même douceur que vous vous êtes pliés. Mais si vous devez en faire une seconde , il faut laisser poser le corps sur le pied que vous avez tiré , vous portez l'autre pied à côté , & faites la même chose de l'autre pied. Il faut prendre garde de tirer le pied & de le plier en même temps ; cela dérangerait le corps de son à-plomb.

J'ai dit aussi qu'il faut que les deux talons soient près l'un de l'autre ; c'est que les ayant ainsi , lorsque vous pliez les genoux en les tournant en dehors , ils n'avancent pas plus l'un que l'autre ; au lieu que tirant le pied derrière , il fait paroître un genou en avant , & plus de facilité de se tourner en-dedans.

RIGAUDON ; sorte de danse dont l'air se bat à deux temps d'un mouvement gai , & est ordinairement divisé en deux reprises (S).

RIGAUDON (pas de) , c'est un pas de danse qui se fait à la même place , sans avancer , ni reculer , ou aller de côté , encore que les jambes fassent plusieurs mouvements différents.

On le commence à la première position ayant les deux pieds assemblés , on plie les deux genoux également , & on se relève en sautant , & en levant du même temps la jambe droite qui s'ouvre à côté , le genou est étendu , & du même mouvement on remet la jambe droite à la première position. Alors la jambe gauche se lève & s'ouvre à côté , sans faire

aucun mouvement du genou. Ce n'est que la hanche qui agit la jambe & la baisse aussitôt. Les deux pieds étant à terre , on se plie , & l'on se relève en sautant & en tombant sur les deux pieds , & c'est ce qui termine le pas. On fait après un pas en avant ou à côté , selon celui que vous voulez faire ensuite ; ce qui ne sert qu'à lier ce pas avec un autre , & faire le mouvement du pas avec plus de facilité.

Tous ces différents mouvements se doivent faire de suite , ne formant qu'un seul pas qui se fait dans une mesure à deux temps. Ainsi l'attention que l'on doit avoir , c'est que les jambes soient bien étendues lorsqu'on les lève , & lorsque l'on saute de retomber sur les deux pointes & les jambes tendues.

S.

SAILLIE , ou pas échappés de deux pieds ; ce sont des pas de danse qui s'exécutent de la manière suivante.

Il faut être élevé sur les deux pointes , les pieds à la quatrième position , le corps également posé. Je suppose que le pied droit soit devant vous : laissez échapper vos deux jambes comme si les forces vous manquoient ; vous laissez glisser le pied droit derrière , & le gauche revient devant. En partant tous deux à-la-fois & en tombant les deux genoux pliés , vous vous relevez au même instant , & remettant le pied droit devant , le pied gauche revient derrière , ce qui vous remet à la même position où vous étiez en commençant. Comme vous êtes encore plié , vous vous relevez du même temps en rejetant le corps sur le pied gauche , & assemblant par ce mouvement sauté le pied droit auprès du gauche en vous posant à la première position ; vous faites ensuite un pas du pied gauche , ce qui s'appelle *dégager le pied* , ce qui vous met dans la liberté de faire les pas qui suivent. Cet enchaînement de pas se fait dans l'étendue de deux mesures à deux temps légers.

Ces pas se font encore en tournant ; ayant les deux pieds à la première position , & étant élevé sur la pointe , vous pliez en laissant échapper les deux pieds à-la-fois à la distance de la seconde position en tombant plié ; vous vous relevez , & vous rapprochez les deux pieds l'un près de l'autre à la première position ; vous dégager ensuite l'un ou l'autre des deux pieds pour faire tels autres pas que vous souhaitez.

SAUT , se dit d'un pas de ballet , des danses par saut , où l'on élève en même temps son corps & ses deux pieds en l'air pour friser la cabriole ; ce qu'on fait ordinairement à la fin d'un couplet , & pour marquer les doubles cadences.

Le saut simple ou pas sauté , c'est lorsque les jambes étant en l'air ne font aucun mouvement , soit qu'on le fasse en avant , en arrière ou de côté.

Le saut battu , c'est lorsque les jambes étant en

l'air, les talons battent une ou plusieurs fois l'un contre l'autre; & quand on les passe l'une par-dessus l'autre par fois, cela s'appelle *entrechat*.

Le *saut de basque* est un coupé sauté en tournant; on appelle aussi le *saut majeur*, *cabriole*, lorsqu'on remue les pieds en l'air; quelques-uns l'appellent *cadence*. V. COUPÉ, CABRIOLE, &c.

SISSONNE (pas de). Il s'exécute de la manière suivante.

Ce pas renferme deux façons différentes de sauter; savoir, 1°. plier pour sauter & retomber plié; 2°. étant plié se relever en sautant. Ainsi, si l'on veut faire ce pas du pied droit, ayant le corps posé sur le pied gauche, il faut plier dessus; & alors la jambe droite qui est en l'air s'ouvre du même temps à côté; mais lorsqu'on se relève en sautant, elle se croise devant la gauche à la troisième position en tombant sur les deux pieds. On reste plié pour se relever, en sautant du même temps sur le pied droit.

Le pas de *sissonne* se fait de même en arrière, excepté qu'au lieu de prendre le mouvement de derrière pour venir en avant, il doit se prendre de la jambe de devant pour le passer derrière en tombant sur les deux pieds, & en se relevant sur la jambe qui a passé derrière.

Il y en a un autre qui se fait à-peu-près de même, excepté qu'on se relève au premier saut sur le pied de derrière, & qu'en sautant on plie sur le pied gauche, mais on retombe sur les deux pieds. Au

second saut l'on se relève sur le pied gauche, & le pied droit reste en l'air pour prendre un autre pas de ce pied.

On le fait aussi en tournant; c'est la même manière de tomber sur les deux pieds & de se relever sur un pied; il n'y a que le contour que le corps fait qui en indique le changement, parce que les jambes étant faites pour supporter le corps, elles le suivent dans tous ses mouvements.

T.

TOMBÉ. Pas qu'on exécute en s'élevant d'abord sur la pointe du pied, & en pliant après le pas. Veut-on faire, par exemple, un pas *tombé* du pied droit, il faut avoir le corps posé sur le pied gauche, & les jambes écartées à la seconde position, s'élever sur le pied gauche pour faire suivre la jambe droite jusqu'à la cinquième position, où on la posera entièrement à terre. Là en pliant le genou on fera lever le pied gauche. Et le genou droit s'étendant, obligera à se laisser *tomber* sur le pied gauche à la seconde position, ce qui est un demi-jetté, qui se fait en sautant à demi.

On prévient ce pas par un autre qui lui fait changer de nom. Il peut être devancé, par exemple, par un coupé ou un temps grave, & même très-souvent par un pas assemblé, ce qui lui fait porter le nom de gaillarde, Voyez GAILLARDE.



L'ART DE NAGER.

De son utilité.

ON a dit & plusieurs gens instruits ont répété, que l'homme nageoit naturellement, comme le poisson ou l'oiseau aquatique, & que la frayeur seule l'empêchoit de mettre à profit une faculté aussi intéressante pour sa conservation. Cette opinion a été rejetée par Borelli, (*de motu animal.* ch. 33, prop. 218). Il est vrai que l'homme en nageant n'est pas dans une position qui lui soit naturelle. Tous ses mouvements annoncent la gêne qu'il éprouve; & le soldat le plus intrépide, le nageur le plus consommé dans son art, l'homme en un mot que la peur n'ébranla jamais dans les dangers les plus imminens, n'est pas moins sujet à se noyer que le néophite. Voilà pourquoi, comme l'observe Borelli, l'enfant qui tombe dans un fleuve, & l'insensé qui s'y précipite, y perdent incontestablement la vie. Considérez au contraire le quadrupède; voyez avec quelle adresse il brave la fureur des flots; quelle contenance assurée il montre au milieu même de l'élément dont il n'a jamais approché! Il ne nage pas; il marche; ses pieds semblent tracer des pas semblables à ceux qu'il fait sur la terre; & s'il ne rencontre aucun obstacle qui l'empêche d'aborder le rivage, vous le verrez traverser impunément les fleuves les plus larges & les plus rapides. Cependant chez les Nègres & plusieurs autres nations, les enfans vont à la mer ou à la rivière voisine dès qu'ils peuvent se traîner, entrent dans l'eau sans crainte, s'essayent peu à peu, & savent nager aussitôt que marcher; mais il se peut qu'on leur donne d'abord un peu d'aide & de secours.

Toutes les nations de la terre, considérant la profession de nageur, moins comme une faculté naturelle à l'homme, que comme un art véritable, ont eu soin d'y former leurs enfans dès le bas-âge. Toutes, persuadées de l'importance d'une science qui nous paroît aujourd'hui si frivole, ont eu le louable usage d'inspirer à la jeunesse du goût pour le bain. Les Egyptiens, dont le pays, coupé de toutes parts par une foule de canaux, offroit partout des dangers à celui qui ne s'étoit pas familiarisé avec les eaux, faisoient de l'art de nager une partie essentielle de l'éducation publique. Les Grecs établirent chez eux la même institution; & le goût que ce peuple avoit pour le commerce de mer, le métier de pirate qu'il exerça longtemps, cette multitude d'îles, dont la région qu'il habitoit étoit parsemée, tout l'invitoit à ne pas négliger une ressource dont il pouvoit tirer un grand avantage en bien des circonstances. Hérodote rapporte que Scythias de Macédoine rendit son nom célèbre sous *Equitation, Escrime & Danse.*

le règne d'Artaxercès Memnon, en faisant sous les eaux de la mer huit stades, pour porter aux Grecs la nouvelle du naufrage de leurs vaisseaux. Les habitans de l'Archipel, marchant à cet égard sur les traces de leurs ancêtres, sont encore pour la plupart de fort bons nageurs; & Tournesfort nous apprend que dans l'île de Samos, on ne marie guères les garçons qu'ils ne soient en état de plonger sous l'eau; au moins à huit brasses de profondeur.

On sait quelles furent à ce sujet les maximes des Romains. L'art de nager faisoit à Rome une partie si importante de l'institution de la jeunesse, de tous les ordres & de toutes les conditions, que l'on y considéroit comme un ignorant quiconque ne l'avoit pas appris. Pour caractériser un personnage grossier, un homme sans éducation, un ancien proverbe disoit qu'il *ne savoit ni lire ni nager*. On exerçoit les soldats dans cet art avec autant de soin que nous en mettons à leur apprendre les évolutions qui forment le principal objet de notre tactique moderne; & les plus grands généraux qu'ait eu la république, César, Pompée, Marc-Antoine, savoient parfaitement nager. Aussi, en poursuivant l'ennemi, rien n'arrêtoit ces guerriers. Couverts de sueur, épuisés par la fatigue, criblés de blessures, on les voyoit traverser les rivières ou les lacs avec une célérité incroyable. De là, tant de passages de fleuves exécutés par des armées entières, & qui nous étonnent aujourd'hui; de là, cette vigueur mâle, ce tempérament robuste, cette santé parfaite dont jouissoit le plus grand nombre des soldats Romains; de là la rareté des maladies épidémiques dont les fréquens ravages affligent les nations modernes énervées par le plaisir, la mollesse & l'intempérance; de là enfin, cette population nombreuse qui couvroit l'Europe, malgré le fléau destructeur des combats.

Il est vraisemblable que les Gaulois, nos ancêtres, furent originairément de bons nageurs. La position de leur pays presque environné de la mer, & coupé par plusieurs rivières, la passion qu'ils avoient pour la pêche, la malpropreté de leurs habits, & sur-tout l'exemple des autres peuples, leurs voisins, tout cela les invitoit à se familiariser avec un élément dont ils tiroient une partie de leur subsistance. Il paroît d'ailleurs par le récit de Jules-César, que les soldats de cette nation pouvoient traverser au besoin les rivières qui s'opposaient à leur passage, & qu'ils étoient assez versés dans l'art de nager, pour sauver avec eux les plus précieux de leurs effets, sans craindre de périr.

H h h

Les François, conquérans des Gaules, se faisoient honneur de savoir nager. L'épithète de nageur est celle dont se sert Sidonius Apollinaris, pour distinguer ce peuple des nations barbares qui subsistoient alors :

*Vincitur illic
Cursu Herulus, chunus jaculis, francusque natatu,
auromata clypeo, Salius pede, salce Gelonus.*

L'une des principales épreuves auxquelles on assujétissoit les braves à qui l'on conféroit la qualité de chevalier, consistoit dans une espèce d'immersion, où le récipiendaire donnoit des témoignages de sa dextérité dans l'art de nager; & les traces de cet ancien usage subsistoient encore du temps de Louis XI. La mollesse, à laquelle une excessive urbanité donna naissance, détruisit bientôt ces institutions salutaires. Les seigneurs quittant les campagnes, où ils eussent pu faire régner l'abondance & la félicité, se concentrèrent dans les villes, où ils prirent de nouvelles mœurs & de nouveaux goûts. La plupart des citoyens des autres ordres abjurèrent aussi les vieux usages; & les récréations champêtres, les délassements innocents, tels que l'art de nager, furent livrés aux matelots & au reste du bas peuple. Depuis cette révolution, nos citoyens amollis dédaignèrent les plaisirs que la populace pouvoit partager avec eux. Les dangers auxquels il étoit possible qu'ils fussent exposés dans plusieurs circonstances de la vie, l'heureuse expérience qu'ils avoient faite de la nécessité du bain, pour fortifier leurs membres & se conserver en santé, ces émotions délicieuses qu'un homme fatigué éprouve lorsqu'il se plonge dans une eau courante, rien ne put les déterminer à reprendre sur ce point l'ancienne simplicité; & si l'on a vu par intervalles des ames assez éclairées pour braver à cet égard le préjugé national, ce sont des exceptions à la règle, & qui ne doivent pas tirer à conséquence.

Les bons nageurs sont aujourd'hui relégués dans les climats où notre luxe & notre délicatesse n'ont pas encore pénétré. L'Asie, l'Afrique & l'Amérique offrent une foule de personnages de tous les sexes, de tous les âges & de toutes les conditions, qui estiment cette récréation salutaire. Tous les Nègres sur-tout apprennent à nager dès la plus tendre jeunesse. Aussi est-on souvent étonné des trajets immenses qu'ils font, soit pour aller à la pêche, soit pour regagner leur patrie. Des observateurs dignes de foi attestent les avoir vus nager avec une vigueur surprenante pendant l'espace de quarante lieues.

Cette adresse des peuples que notre délicatesse européenne qualifie de barbares, nous procure des richesses dont la plupart forment aujourd'hui parmi nous des besoins de première nécessité. C'est par elle que nous jouissons des éponges, des coraux, des perles, & d'une foule d'autres objets dont notre luxe fait tant de cas. Souvent c'est à l'aide de ces préten-

du barbares que nous radoubons nos vaisseaux fracassés par les tempêtes; que nous portons l'alarme & la mort chez un ennemi, dont, sans eux, nous redouterions la puissance, & que nous sauvons les tristes débris d'un naufrage. L'histoire du généreux Bouffard, dont cette capitale a retenti pendant six mois, & les éloges dont on ne cesse de combler ceux des nageurs qui ont rendu quelques services à l'humanité, prouvent assez que l'on sent quelquefois toute l'importance de cet exercice.

Le détail des moyens qu'emploient les Asiatiques pour nous procurer des perles, mérite de tenir place ici. Cette pêche intéressante commence ordinairement au mois d'avril, & dure six mois entiers. Lorsque la saison est arrivée, le rivage se couvre de petites barques, dont chacune est montée par trois hommes. Deux sont employés à la conduire, & le troisième est le plongeur qui doit courir tous les risques de la pêche. Lorsque ces pêcheurs sont arrivés sur un fond de dix à douze brasses, ils jettent leurs ancres. Alors le plongeur, les oreilles & le nez garnis de coton, se pend au cou un petit panier qui doit recevoir les nacres. On lui passe sous les bras, & on lui attache au milieu du corps une corde de longueur égale à la profondeur de l'eau. Il s'affied sur une pierre qui pèse environ cinquante livres, attachée à une autre corde de même longueur, qu'il serre avec les deux mains, pour se soutenir & ne pas la quitter, lorsqu'elle tombe avec la violence que lui donne son poids. Il a le soin d'arrêter le cours de sa respiration par le nez, avec une espèce de lunette qui le lui serre. Dans cet état, les deux autres hommes le laissent tomber dans la mer avec la pierre sur laquelle il est assis, & qui le porte rapidement au fond. Ils retirent aussitôt la pierre, & le plongeur demeure au fond de l'eau, pour y ramasser toutes les nacres qui se trouvent sous sa main. Il les met dans le panier à mesure qu'elles se présentent, sans avoir le temps de faire un choix, qui seroit d'ailleurs d'autant plus difficile, que ces nacres n'offrent aucune marque à laquelle on puisse distinguer celles qui contiennent des perles. La respiration manque bientôt au plongeur. Alors il tire une corde qui sert de signal à ses compagnons, & revenant en haut, il y respire quelques momens. On lui fait recommencer le même exercice, & toute la journée se passe ainsi à monter & à descendre. Le hasard, comme on l'a dit, fait trouver des perles dans les nacres. Cependant on est toujours sûr de tirer, pour fruit de son travail, une huitre d'excellent goût, & un grand nombre de beaux coquillages. Il faut observer qu'à quelque profondeur que les plongeurs soient dans l'eau, la lumière est si grande, qu'ils voient très-distinctement tout ce qui se passe dans la mer, avec la même clarté que sur la terre. Ils apperçoivent de temps en temps des poissons monstrueux, dont ils deviennent quelquefois la proie, quelque précaution qu'ils prennent de troubler l'eau pour n'en être pas apperçus. De tous

les dangers de la pêche, il n'en est pas de plus grand ni de plus ordinaire. Souvent les plongeurs, pour les prévenir, prennent avec eux un bâton ferré qu'ils enfoncent dans la gorge de ces montres.

Quand les huîtres perlières sont tirées de la mer, on attend qu'elles s'épanouissent, pour en tirer le trésor qu'elles contiennent; car si on les ouvre, comme nous faisons les huîtres, on courroit risquer d'endommager les perles. On les laisse ordinairement quinze jours après qu'elles ont été tirées de l'eau. Elles s'ouvrent alors d'elles-mêmes, & l'on peut sans inconvénient en tirer les perles.

Pline assure que de son temps les plongeurs mettoient dans leur bouche des éponges trempées dans l'huile, pour se ménager quelque portion d'air propre à la respiration. Cet usage est encore observé par les plongeurs de la Méditerranée, par la plupart des Nègres d'Afrique, & par un grand nombre d'Américains indigènes. Mais si l'on considère, d'un côté, la petite quantité d'air renfermée dans les pores d'une éponge, & de l'autre, combien elle est comprimée par l'eau qui l'environne; on conviendra qu'il est impossible qu'un pareil secours aide longtemps le plongeur. Il est démontré par l'expérience qu'une certaine quantité d'air renfermée dans une vessie, & qu'on a alternativement respiré & fait sortir des poumons par le moyen d'un tuyau, ne peut suffire à la respiration que pour très-peu de temps. La raison de ce phénomène est fort simple. L'élasticité de l'air s'altère peu-à-peu en passant par les poumons; & cet élément s'épuise insensiblement, il perd ses esprits vivifiants & toute son efficacité.

Pour procurer aux plongeurs la faculté de demeurer au fond de l'eau, on a imaginé deux tuyaux d'une manière flexible, propres à faire circuler l'air jusqu'au fond de l'eau, dans la machine où le plongeur est renfermé comme dans une armure. Par ce moyen, on lui donne l'air qui lui est nécessaire; on le garantit des pressions de l'eau, & la poitrine se dilate librement pour respirer. L'effet de cette machine qui fait entrer l'air avec des soufflets par l'un des tuyaux, & le fait sortir par l'autre, est le même que celui des artères & des veines.

Mais cette machine, toute avantageuse qu'elle pourroit être dans quelques rivières, ne peut servir dans les endroits où la profondeur de l'eau est de plus de trois brasses; parce que l'eau resserre si étroitement les parties sur lesquelles elle peut agir, qu'elle empêche la circulation de l'air. D'ailleurs elle presse avec tant de force toutes les jointures de l'armure, que, si elles offrent quelque défaut, l'eau s'y ménage un passage, par lequel elle inonde dans un instant toute la machine, & met la vie du plongeur dans le plus grand danger.

Pour remédier à tous ces inconvénients, on a imaginé la cloche du plongeur. Les nageurs sont en pleine sûreté dans cette machine, jusqu'à une profondeur raisonnable; & ils peuvent rester plus ou

moins dans l'eau, selon que la cloche est plus ou moins grande. Le plongeur assis dans cette cloche, s'enfonce avec l'air qui y est enfermé. Si la cavité du vaisseau peut contenir un tonneau d'eau, un seul homme peut rester une heure entière à une profondeur de cinq ou six brasses sans aucun danger.

On comprend sans peine que plus le plongeur s'enfonce dans l'eau, plus l'air est resserré par la pesanteur de l'eau qui le comprime. La principale incommodité qu'il éprouve en cette occasion, provient de la pression qui s'exerce sur les oreilles dans lesquelles il y a des cavités, dont les ouvertures sont en dehors. C'est ce qui fait que dès que la cloche commence à descendre dans l'eau, on sent une pression sur chaque oreille, qui par degré devient plus violente & plus incommode, jusqu'à ce que la force de la pression surmontant l'obstacle, & laissant entrer quelque portion d'air condensé, le plongeur se trouve alors à son aise. Si l'on fait descendre la cloche plus avant, l'incommodité recommence & cesse de même.

Cette machine offre un inconvénient plus dangereux encore: il consiste en ce que l'eau y entrant peu à peu & à mesure que l'on descend, cet élément resserre le volume d'air dans un si petit espace, qu'il s'échauffe promptement, & perd aussitôt les qualités qui le rendent propre à la respiration. Il est donc nécessaire de remonter de temps en temps cette cloche pour en renouveler l'air; & cette précaution est d'ailleurs d'autant plus essentielle, que le plongeur absorbé par l'eau dont il est presque couvert, ne pourroit pas y rester plus long temps sans perdre la vie.

M. Halley, mort à Greenwich en 1742, frappé de tous ces défauts qui mettoient chaque jour une foule de personnes en danger de périr misérablement, a trouvé le moyen, non-seulement de renouveler l'air de temps en temps & de le rafraîchir, mais encore d'empêcher que l'eau n'entrât dans la cloche à quelque profondeur qu'on la fit descendre. Pour y réussir, il fit faire une cloche de plongeur, de bois dont la cavité étoit d'environ soixante pieds cubes. Il la revêtit en dehors d'une assez grande quantité de plomb, pour qu'elle pût s'enfoncer vuide dans l'eau; & il mit au bas une plus grande quantité de ce métal, pour empêcher qu'elle ne descendit autrement que d'une manière perpendiculaire. Au haut de la cloche, le géomètre anglois avoit ménagé un verre propre à donner du jour dans l'intérieur de la machine, avec un petit robinet, pour faire sortir l'air chaud. Au bas, environ une toise au-dessous de la cloche, il y avoit un plateau attaché par trois cordes à la cloche, & chargé d'un poids de cent livres pour le tenir ferme.

Pour fournir l'air nécessaire à cette cloche, M. Halley se servit de deux barrils garnis de plomb, de manière qu'ils pouvoient descendre vuides. Au fond de chacun étoit un bondon, dont l'usage étoit de faire entrer l'eau lorsqu'ils descendoient, & de la laisser sortir lorsqu'ils montoient. Au haut de ces barrils

rils étoit une autre ouverture, à laquelle on avoit attaché un tuyau de cuir assez long pour pendre au-dessus du bondon, lorsqu'il étoit abaissé par le poids dont on l'avoit chargé; de sorte que l'air, étant poussé dans la partie supérieure du barril, à mesure que l'eau montoit, ne pouvoit s'échapper par le haut du tuyau, lorsque le barril descendoit, à moins que l'extrémité qui pendoit en bas ne fût relevée.

On attachoit à des cordages ces barrils pleins d'air, pour les faire monter & descendre alternativement; de petites cordes attachées au bord de la cloche, servoient à les diriger dans leur descente, de manière qu'ils se présentent sous la main du plongeur, placé sur le plateau pour le recevoir. Alors, celui-ci relevoit les extrémités des tuyaux; & aussitôt tout l'air renfermé dans la partie supérieure des barrils, s'élançoit avec violence dans la cloche, & étoit remplacé par l'eau.

Lorsqu'on avoit ainsi vidé un des barrils, le signal annonçoit qu'il falloit le retirer. L'autre lui succédoit aussitôt. Par le moyen de cette alternative continuelle, on renouvelloit l'air avec la plus grande abondance. M. Halley étoit si persuadé qu'on n'avoit rien à craindre dans cette machine, qu'il ne fit aucune difficulté de se mettre lui-même du nombre des cinq plongeurs qui l'essayèrent. Ils descendirent dans l'eau jusqu'à la profondeur de neuf à dix brasses, où ils restèrent une heure & demie, sans y éprouver la moindre incommodité.

La seule précaution que prit M. Halley en cette occasion, fut de laisser descendre la cloche peu à peu & de suite jusqu'à la profondeur de douze pieds. Il la fit arrêter ensuite, prit, avant de descendre plus bas, de l'air frais dans quatre ou cinq barrils, & fit sortir toute l'eau qui étoit entrée dans la cloche. Lorsqu'il fut arrivé à une profondeur suffisante, il laissa évaporer, par le robinet placé au haut de la cloche, l'air chaud qui avoit été respiré, pour lui substituer le frais qu'il tira de chaque barril. M. Halley remarque que, quelque petite que fût cette ouverture, l'air en sortoit avec tant de violence, qu'il fit bouillonner la surface de la mer.

Indépendamment de l'avantage qu'offre cette machine de s'y tenir sans se mouiller, la fenêtre pratiquée au haut de la cloche permet à la lumière de s'y introduire assez, pour que l'on puisse y lire & y écrire aisément, sur-tout quand la mer est calme, & qu'il fait un beau soleil. Lorsqu'on retiroit les barrils d'air, M. Halley envoyoit des ordres écrits avec une plume de fer; & si l'eau de la mer étoit trouble, ou l'air obscurci par des nuages, il avoit la facilité de tenir dans la cloche une bougie allumée. Le même auteur assure avoir inventé un autre expédient, propre à donner au plongeur la liberté de sortir de la cloche, & de s'en éloigner à une assez grande distance, en lui fournissant un torrent d'air continu par de petits tuyaux, qui lui servent aussi de guides pour le ramener vers la cloche.

Si l'on en croit M. Boyle, le célèbre Corneille Drebbel a trouvé dans le quinzième siècle un secret

bien supérieur à celui-ci. Cet alchimiste hollandois imagina, dit-on, un vaisseau propre à être conduit sous l'eau, à la rame, & une liqueur qui suppléoit à l'air frais, dont on étoit privé dans ce vaisseau. On ne peut guère douter que cette liqueur ne fût l'air diphlogistique, que nous connoissons aujourd'hui.

DE L'ART DE NAGER AVEC LA SEULE AIDE DES MEMBRES.

Manière d'entrer dans l'eau.

Ceux qui veulent se former dans l'art de nager, s'effrayeront sans doute de la froideur de l'eau. Elle nous incommode en effet aux premières approches, au milieu même des chaleurs de l'été; mais nous nous y accoutumons peu à peu & sans beaucoup de difficulté; & les sensations délicieuses qui passent successivement dans tous nos membres, cette fraîcheur douce & salutaire qui les pénètre, & ce précieux baume qui s'introduit dans la masse du sang & lui donne un nouveau ressort, nous font bientôt oublier l'espèce de saisissement que nous avons éprouvé en commençant.

Les personnes qui ne savent pas nager, doivent entrer tout doucement dans l'eau; mais ceux qui sont instruits de cet art n'ont pas les mêmes précautions à prendre. Tantôt ils s'y précipitent tout droit & les pieds à-plomb, tantôt après avoir fait quelques pas dans l'eau, ils s'y couchent, en étendant le corps & les bras; d'autres, tenant la main droite, quelquefois toutes les deux derrière le cou, prennent leur secousse vers le bord de la rivière, dans laquelle ils se jettent la tête la première, & battent l'eau successivement du gras de leurs jambes.

Il y en a qui, après avoir pris leur course d'assez loin du rivage, se précipitent dans l'eau sur le côté droit ou sur le gauche; d'autres s'y jettent les pieds les premiers, & tenant ainsi le corps droit & ferme, ils s'étendent sur l'eau qu'ils battent avec force du gras de leurs jambes. Cette façon est très-sûre & la meilleure de toutes celles que l'on pourroit adopter.

Il faut pourtant observer que toutes ces manières d'entrer dans l'eau, quoique bonnes, offrent un inconvénient assez dangereux; c'est que ceux qui les pratiquent courent risque d'être suffoqués par l'eau, qui leur entre par le nez & par les oreilles. Pour éviter cette incommodité, qui pourroit coûter la vie à ceux qui commencent, il faut avoir soin de retenir son haleine. Mais comme il seroit d'autant plus difficile de mettre ce remède en usage, que plusieurs nageurs vont au fond de l'eau en des endroits d'une grande profondeur, il est essentiel de se tourner sur le dos lorsqu'on se sent gêné; & cette précaution seule empêchera qu'on ne descende plus bas.

Première leçon sur l'art de nager.

Il est prudent, lorsqu'on veut apprendre à na-

ger, de prendre un guide exercé & habile, qui veuille vous suivre pas à pas, & en vous montrant les principes les plus sûrs, vous avertisse en même temps de tous les dangers à éviter.

Celui qui se charge de cette fonction, doit d'abord reconnoître l'endroit qu'il a choisi pour vous donner ses leçons. Son examen doit sur-tout porter sur la profondeur de l'eau; & ce préliminaire est aussi important pour le maître que pour le disciple. Cette précaution prise, entrez hardiment dans l'eau; couchez-vous-y doucement sur le ventre; tenez la tête & le cou droits, la poitrine avancée & le dos courbé en forme de demi-cercle. Retirez vos jambes, que leur poids retient au fond de l'eau; étendez les sur sa surface; avancez les bras, étendez-les, écartez-les & les rapprochez successivement sans trop de précipitation vers votre poitrine. Dans cet état, avancez fièrement au milieu de l'arène, en vous aidant des pieds & des mains, avec le plus de souplesse & d'agilité que vous le pourrez. Bannissez sur-tout la crainte, fatal obstacle qui ne retarde que trop communément les progrès des nageurs; & j'ose vous promettre que, pour peu que vous ayez de dispositions, vous serez bientôt en état de maîtriser l'élément, qui vous paroît d'abord si formidable.

Ayez soin de vous soutenir de manière que l'eau ne monte pas plus haut que votre poitrine, & ne descende pas au-dessous des reins. Vous avalerez sans doute beaucoup plus d'eau que vous ne voudrez; peut-être même vous tourmenterez-vous beaucoup sans succès. Ne pensez pas pour cela avoir moins de disposition à bien nager. C'est le sort commun à tous ceux qui entrent dans cette carrière, d'être suffoqués par l'eau, avec laquelle ils ne sont pas encore familiers. On peut d'ailleurs pour animer votre courage, vous donner du secours en pareille occasion. Rien n'empêche que votre maître ne vous soutienne le menton, & ne vous conduise ainsi, comme par la main. Si vous apprenez seul, vous pourrez vous aider d'un faisceau de jonc, ou de vessies de porc pleines de vent, ou de calebasses. Ces sortes d'instruments sont les meilleurs guides dont on puisse se servir, quand on commence à nager, si l'on est privé d'un Mentor.

Différentes manières de se retourner en nageant.

On met ordinairement en usage plusieurs façons de se retourner en nageant. D'abord, tournez la paume de la main droite en dehors; étendez le bras de même, & faites un mouvement contraire de la main & du bras gauche. Ensuite, penchez peu-à-peu la tête & tout le corps sur le côté gauche, & insensiblement votre évolution se trouvera finie.

Voulez-vous que je vous apprenne une autre manière plus facile encore que cette dernière? Inclinez la tête & le corps du côté que vous aurez choisi pour retourner. Tournez ensuite les jambes de la manière que je viens de vous indiquer, pour la conversion ordinaire. Si vous voulez vous tour-

ner sur la gauche, inclinez le ponce de la main droite vers le fond de l'eau, courbez les doigts, étendez la main droite, avec laquelle vous chasserez de côté les eaux de devant. Poussiez en même temps ces mêmes eaux en arrière avec la main gauche étendue & les doigts joints, & retirez tout d'un coup votre corps & votre visage sur la gauche. Pour se retourner sur la droite, il faut observer les mêmes précautions en sens contraire.

Remarquez, & cette observation est importante; lorsque vous voulez vous tourner de cette manière, de ne pas écarter les jambes, & qu'il y ait assez d'eau pour que vous n'ayez pas à craindre de vous heurter le dos contre les bancs qui tapissent le fond de la rivière. Le coup violent que vous recevriez ainsi par votre faute, pourroit en vous étourdissant vous plonger dans les bras de la mort.

Il y a une troisième façon de se retourner dans l'eau, & que l'on pratique en faisant la cloche. On n'a besoin que d'une fort médiocre étendue d'eau pour y réussir. Elle se fait avec autant de succès quand on nage sur le ventre que lorsqu'on nage sur le dos; & dans l'un & l'autre cas, on prend un chemin contraire à celui qu'on suivoit auparavant. Si vous nagez sur le ventre, retirez précipitamment vos pieds, rejetez-les en avant, étendez les mains en arrière, & tenez votre corps ferme & assuré. Nagez-vous sur le dos? ployez tout d'un coup les pieds sur vos fesses, & en les rejetant aussitôt vers le fond, élancez-vous avec force pour vous porter le ventre sur l'eau. Observez sur-tout qu'en pareille occasion, l'eau ait une profondeur assez considérable, & que vous n'alliez vous embarrasser dans la vase ou les herbes, où vont quelquefois malheureusement se perdre les plus habiles.

Il y a une quatrième manière de se retourner, qui s'exécute en roulant de droite à gauche & de gauche à droite, comme fait un globe sur son axe. Voici comment il faut s'y prendre pour y réussir. Si vous nagez sur le ventre, & que vous vouliez tourner sur la gauche, il faut étendre fortement le bras droit, & le pousser le plus que vous pourrez en avant. Renversez ensuite le visage, la poitrine & tout le corps vers la gauche; & en élevant ainsi la droite à fleur d'eau, vous vous trouverez sur le dos, d'où vous pourrez passer sur le ventre avec la même rapidité, si vous le jugez à propos. Pour mettre plus de célérité, de sûreté même dans ces différents changements, il ne faut pas négliger de rapprocher les jambes l'une de l'autre le plus qu'il vous sera possible, & d'étendre sur la poitrine les bras sur la même ligne, & fort près l'un de l'autre.

J'ajouterai enfin une dernière manière de se retourner; c'est celle que l'on met en œuvre quand on est sur le dos, pour passer sur le ventre. Cette évolution, semblable en apparence à celle qu'on exécute en roulant, est tout-à-fait différente. Celle-ci exige la plus grande rapidité. Celle-là, au contraire, s'exécute avec d'autant plus de succès, qu'on y met plus de lenteur & de circonspection,

Pour se relever, lorsqu'on est ainsi couché sur le dos, il faut se ferrer le flanc du haut du bras, jeter en dehors la dernière jointure du bras droit, tenir les jambes éloignées l'une de l'autre à la distance d'environ un pied, & tourner la plante des pieds vers le fond de l'eau. De cette manière, vous pourrez vous coucher, tantôt du côté droit, tantôt du côté gauche, & par là vous prévienrez les inconvénients qui pourroient résulter de la violence des courans, qui jettent quelquefois les nageurs sur des bancs de sable ou sur des rochers.

Ne croyez pas d'ailleurs que toutes ces espèces d'évolutions soient inutiles. Indépendamment du danger que je viens d'exposer, & dont elles peuvent vous tirer, elles serviront encore à vous en faire éviter d'autres, dont les suites ne sont pas moins funestes. C'est en mettant cette leçon en usage que vous vous dégagerez des herbes, qui tendent souvent des pièges mortels aux nageurs; c'est par elle que vous vous éloignerez des vaisseaux, des rochers, des arbres & des corps flottans, dont les mers abondent, & qui pourroient vous faire périr. Enfin c'est en contractant l'habitude de vous remuer ainsi en tout sens, & de subjuguier l'élément impérieux dont vous avez soumis les caprices à vos réflexions, que vous pourrez secourir efficacement ceux qui seront en danger de se noyer.

Manière de nager, les yeux tournés vers le ciel.

Cette manière, toute difficile qu'elle paroisse, est pourtant analogue à la position naturelle à l'homme, de fixer le ciel. Elle est l'une des plus essentielles parties de l'art de nager; & je puis dire que si l'on voit tous les jours tant de gens se noyer, c'est qu'ils négligent ce précepte important, & qu'au lieu de jeter les yeux vers le ciel lorsqu'ils sont dans l'eau, ils tournent la tête vers le fond, embrassent l'eau de toutes leurs forces, & font, pour ainsi dire, tout ce qu'ils peuvent pour se noyer. Si ces gens-là avoient l'adresse de se mettre sur le dos, & de se tenir le corps toujours étendu, ils se tireroient fort aisément du précipice; ils n'iroient pas même au fond, voulessent-ils y descendre. Cette observation salutaire, à laquelle les citoyens de tous les ordres devoient faire la plus grande attention, est fondée sur l'expérience de tous les siècles & de tous les climats; & j'ose assurer n'avoir jamais vu de plongeurs qui pussent parvenir au fond de l'eau en fixant le ciel. Lorsqu'ils veulent y atteindre, il faut, comme je le dirai bientôt, qu'ils élèvent les bras tout droits, & qu'ils se resserrent la poitrine. Tous ces efforts n'empêchent pas même qu'ils n'y arrivent fort lentement; & ce sont toujours les pieds qui touchent le sol les premiers. Revenons à notre manière de nager sur le dos.

Lorsque vous serez entré dans l'eau, couchez-vous doucement sur le dos. Elevez ensuite votre poitrine sur la surface de l'eau, en tenant toujours

vos bras étendus sur la même ligne. Vous appuyerez vos mains sur le bas-ventre; vous étendrez & retirerez successivement vos jambes, de manière qu'elles ne soient pas éloignées de plus de deux pieds de la surface de l'eau; & en marchant ainsi en arrière, vous pourrez aller où vous voudrez sans vous fatiguer. Peut-être n'approuverez-vous pas cette manière de nager, parce qu'elle oblige à tenir toujours une grande partie de la tête dans l'eau. Elle est cependant l'une des plus faciles, des plus sûres & des moins fatigantes. De cette manière, on boit beaucoup moins d'eau qu'en toute autre position, on brise plus aisément les flots, & l'on a beaucoup moins à craindre la perfidie des herbes. Je vous prévien d'ailleurs qu'elle vous paroitra d'abord fort difficile, & ce ne sera pas sans peine que vous apprendrez à tenir ainsi vos mains dans l'inaction; mais, pour mieux vous former, je vous conseille d'employer le secours de quelque habile nageur, ou de vous servir de vestes, ou d'un faisceau de joncs. Muni de ce secours, couchez vous doucement & avec précaution. Que la crainte sur-tout ne vous porte pas à baisser un pied pour vous remettre à flot. Je l'ai déjà dit, & je ne saurois trop le répéter, la crainte est toujours dangereuse en pareil cas. En vous tenant sur le dos avec autant de fermeté que de courage, vous ne devez pas appréhender d'enfoncer; & ce mouvement du pied, cet effort imprudent, loin de vous soutenir, ne seroit que vous plonger dans le précipice. N'élevez pas trop les genoux, & n'enfonchez pas trop non plus le haut de la cuisse ni les côtés. Vous serez d'autant plus en sûreté, que votre corps s'éloignera plus de la ligne directe.

Ne pensez pas d'ailleurs que les mains soient toujours inutiles pour nager sur le dos. Cette règle n'est pas sans exception. Je vous prévien même que sans leur ministère, vous ne pouvez nager avec une grande célérité. Si vous êtes pressé, employez donc également les pieds & les mains. Cette manière est beaucoup plus propre qu'aucune autre à rompre les vagues, par les moyens qu'elle fournit au nageur de mettre à profit toutes ses forces.

Si saisi par la crainte, ou porté par tout autre motif, vous jugez à propos de vous retourner sur le ventre, vous exécuterez cette évolution en nageant & en formant une espèce de cercle; ou pour mieux m'exprimer, tandis que l'une de vos jambes sera en repos, vous embrasserez de l'autre les eaux qui l'environnent. Ainsi, vous tournerez de droite à gauche, ou de gauche à droite, comme vous le voudrez.

Manière de nager en avant étant sur le dos;

J'ai dit qu'en nageant sur le dos on alloit à reculons. On peut aussi dans cette posture marcher en avant. Pour y réussir, il faut se tenir le corps droit & bien étendu, la poitrine enflée, de manière que le dos puisse former une cavité demi-circulaire, & les mains attachées sur le bas-ventre

Il est encore essentiel d'élever les jambes l'une après l'autre, de les retirer fortement vers les jarrets, & de les laisser suspendre dans l'eau. Cette manière de nager n'a pas seulement le plaisir pour objet; elle peut encore servir à vous délasser, & à vous donner le temps de prendre de nouvelles forces, si vous vous trouviez en pleine mer, & sans espérance d'aborder sûrement.

Manière de faire le compas.

Il y a un moyen bien simple de se retirer des herbes, lorsqu'on s'y trouve enveloppé, c'est de faire le compas. On exécute cette nouvelle manière, en imitant le mouvement que fait un compas lorsqu'on le fait tourner sur son axe, c'est-à-dire, que l'on trace un cercle avec l'un des pieds, tandis que l'autre demeure immobile, ainsi que la tête. Pour la remplir avec succès de droite à gauche, lorsque vous êtes couché sur le dos, enfoncez un peu davantage votre côté gauche; élevez successivement vos jambes hors de l'eau, en commençant par la gauche, & à chacun de ces mouvements, avancez-les chacune d'environ un pied du côté gauche, tandis que votre tête demeurera immobile. Vous verrez l'écume imprimer sur l'eau les traces du cercle que vous aurez fait. N'élevez pas trop vos pieds en l'eau, vous culbuteriez infailliblement, & votre tête enfonceroit dans l'eau. D'ailleurs, cette manière de nager n'est pas inutile. Elle peut servir à dégager notre tête de ce qui pourroit l'incommoder & retarder notre marche.

Manière de se tourner tout droit dans l'eau.

Cette manière a l'avantage de nous donner la facilité de voir autour de nous tout ce qui s'y passe, & elle est par-là d'autant plus importante, qu'elle offre les moyens de chercher le lieu où nous pouvons prendre terre, où nous devons attaquer nos ennemis s'ils nous y poursuivent, ou éviter leurs traits; & même si nous avons à les combattre dans l'eau, elle nous enseigne à le faire avec avantage, & à nous tourner de tous côtés. On y parvient en tournant de droite à gauche ou de gauche à droite, à son gré; si c'est vers la droite, il faut embrasser l'eau avec le dessous du pied droit, en faire autant du pied gauche, & se pencher adroitement le corps vers le premier côté. Attirez ensuite & repoussez successivement les eaux avec les deux mains, & vous remplirez votre opération avec succès; d'ailleurs cette position vous mettant à portée de faire usage de vos mains avec presque autant d'agilité que si vous étiez sur terre, vous ne devez rien négliger pour apprendre à vous y tenir chaque fois qu'elle vous paroitra nécessaire.

Manière de nager les mains jointes.

Cette manière est l'une des plus anciennes & des plus simples. Elle offre aussi des grâces & un agré-

ment que les autres n'ont pas. Si vous voulez en faire usage, tenez toujours les mains jointes, les pouces & les doigts tournés vers le ciel, de manière qu'ils paroissent hors de l'eau, & approchez-les & les éloignez successivement de votre poitrine. Cette manière pourra vous être utile en diverses circonstances, & sur-tout si vous vous trouvez engagé dans des herbes, dont plusieurs de nos mers sont jonchées. Vos mains vous ouvriront ainsi aisément un passage au travers des roseaux, pourvu que vous observiez de les tenir toujours jointes l'une à l'autre.

Manière de nager sur le côté.

Si, lorsque vous nagez, soit sur le dos, soit sur le ventre, vous voulez prendre le parti de nager sur le côté, abaissez la partie gauche de votre corps, en élevant en même temps la droite. Vous vous trouverez aussitôt sur le côté gauche. En nageant dans cet état, remuez souvent la main gauche, sans l'écarter ni l'enfoncer. Contentez-vous de l'étendre & de la retirer comme en droite ligne sur la surface de l'eau. Indépendamment du plaisir que vous goûtez à nager ainsi, vous avez encore la satisfaction de voir les deux bords de la rivière; & il est souvent des conjonctures où cette ressource n'est pas d'une médiocre importance. Cette position d'ailleurs offre un avantage qui lui est particulier, en permettant que l'un des côtés de votre corps se repose, tandis que l'autre travaille.

Manière de nager sur le ventre, sans le secours des mains.

Pour nager ainsi, il faut tenir la poitrine avancée, le cou droit sur l'eau, les deux mains fixées derrière la tête ou sur le dos, tandis que les mouvements des pieds vous soutiennent & vous font avancer. Cette manière n'est pas sans quelque utilité. On pourroit y avoir recours dans le cas où nous éprouverions une crampe, une attaque de goutte, ou quelque autre indisposition qui nous priveroit de l'usage d'un bras, ou si nous étions obligés de nager les mains derrière le dos. On pourroit en faire autant & plus facilement, en nageant sur le dos; mais cette dernière manière est d'autant plus incommode, qu'un nageur en cet état, ne peut voir devant lui, sans se tourner à chaque instant.

Manière de nager, en tenant son pied de la main.

Si vous voulez nager dans cette posture, élevez l'un de vos pieds, en le ployant sur votre fesse; prenez-le ensuite de la main qui lui est opposée, tandis que la jambe & la main qui sont restés libres, font leur devoir. Cette disposition, dont l'objet est le même que celui de la dernière, peut nous être utile s'il nous survenoit une goutte ou une crampe, ou si l'une de nos jambes venoit à se trouver prise dans quelques herbes. On peut changer de pied au besoin. Il ne s'agit pour y parvenir, que

d'abaïſſer promptement la jambe que l'on tient élevée, & de prendre l'autre de la manière que je viens d'indiquer.

Manière de nager comme les chiens.

Si l'on ſe trouve ſur un fond couvert d'herbes, on ne peut guères ſe tirer impunément d'un pas ſi dangereux, qu'en nageant comme les chiens. Cette manière, qui paroît fort difficile au premier coup-d'œil, eſt pourtant fort aïſée à apprendre. Il arrive même que ceux qui ne ſavent pas nager, s'élèvent au-deſſus de l'eau, & ſ'y ſoutiennent lorsqu'ils ſont aſſez heureux pour rencontrer cette poſition ſans y penſer. Si vous voulez nager ainſi, élevez & abaïſſez ſucceſſivement un peu les deux mains l'une après l'autre. Faites-en autant des pieds, avec cette différence néanmoins que les mains doivent vous ſervir à attirer l'eau vers vous, & les pieds à la repouſſer. Vos mouvements doivent commencer par la main droite & le pied droit, enſuite par les deux autres membres oppoſés, & ainſi ſucceſſivement.

Manière de battre l'eau.

Si vous nagez ſur le dos, vous pouvez battre l'eau avec fracas chaque fois que vous étendez les jambes. Ceux qui y réuſſiſſent le mieux dans cette eſpèce d'amuſement; approchent le menton de leur poitrine. Il y en a qui, indépendamment de cette diſpoſition, élèvent la jambe plus haut, frappent ſucceſſivement des deux jambes chaque fois qu'ils les étendent, & tournent en même temps tout le corps. Cette manière eſt la plus agréable & la plus leſte. Pour y réuſſir parfaitement, il faut tenir tout le corps fort étendu ſur le dos, enfler la poitrine, & la ſoutenir preſque hors de l'eau, & la paume des mains étendue & tournée vers le fond. Ce ſont les mains qui doivent ſoutenir le corps, tandis que l'on étend les jambes. Vous pouvez battre l'eau & vous tourner en même temps. En ce caſ, ſi votre jambe droite ſe trouve élevée, vous l'abaïſſerez d'abord pour frapper l'eau. Au même inſtant vous élèverez la gauche, & par un même mouvement, vous ferez faire à votre corps un tour complet. Cette agilité qui caractérife un bon nageur, peut vous ſervir en pluſieurs circonſtances où vous vous trouverez embarrasſé. Vous pouvez encore exécuter dans cet état le ſaut de la chèvre. J'appelle ainſi cette manière, parce qu'en la pratiquant on bat pluſieurs fois l'eau des pieds comme les chèvres font la terre. Ne vous y engagez pas ſi vous n'avez du courage, de la force & de l'expérience. Ayez ſoin de vous tenir la poitrine enflée. Enſuite, battez des deux mains deux ou trois fois & à courtes reſſiſſes, l'eau qui vous preſſe les flancs. Vous la battrez avec plus de violence & de fracas la dernière fois que les autres. En comprimant ainſi l'eau des mains, vous élèverez les deux jambes, avec la précaution de les faire gliffer l'une après l'autre avant de les laiſſer retomber ſur l'eau, comme font ceux qui cabriolent. Cette ma-

nière eſt la plus difficile de toutes celles que je pourrois vous apprendre, & ſi vous parvenez jamais à la remplir avec dextérité, vous pourrez vous vanter d'avoir atteint au plus haut période de l'art de nager.

Manière de ſe jouer d'un pied.

Ne penſez pas que tous ces raffinements, toutes ces eſpèces de tours de force que je vous indique ici, n'aient que le pur agrément pour objet. Chacune de ces manières de nager offre une utilité particulière, dans cette foule de preſſans dangers auxquels nous pouvons nous trouver expoſés. Celui-ci, par exemple, qui fait jouer habilement du pied en nageant, ſe rend, en quelque ſorte, maître de l'élément qui le ſupporte, & ſe débarrasſe avec dextérité des herbes qui s'offrent à chaque pas ſur ſa route, lorsqu'il a une longue carrière à parcourir. L'art d'y réuſſir eſt fort ſimple. Il ne conſiſte qu'à tourner, tantôt à droite, tantôt à gauche, & en ſe preſſant le menton contre le cou. Pour remplir avec ſuccès cette évolution, il faut enfler la poitrine, étendre parfaitement la paume des mains, la tourner vers le lit de la rivière, & appuyer la jambe libre ſur l'eau. Si vous négligiez toutes ces précautions, votre tête ſe précipiteroit au fond, & vous ſeroit perdre votre équilibre.

Manière de montrer les deux pieds en nageant.

Un bon nageur brave les fureurs de la mer, chemine avec autant de ſécurité ſur l'eau que ſur la terre, & ſe fait un jeu de tout ce qui paroît formidable à quiconque ne connoît pas ce ſaugueux élément. Les deux pieds qui ſervent communément à nous conſerver l'équilibre ſur l'eau, il peut les ſoutenir au-deſſus de ſa ſurface, avancer ou demeurer en repos dans cette poſture, & rouler, pour ainſi dire, impunément parmi les flots. Si vous voulez eſſayer cette manière, mettez-vous ſur le dos, que vous réduirez en forme convexe; placez vos mains ſur le ventre, les paumes étendues; rapprochez-les & les éloignez ſucceſſivement comme des rames, & tout votre corps ſe ſoutiendra ſur l'eau, tandis que vos pieds ſeront élevés vers le ciel. Cette manière pourroit ſervir à ceux qui, s'étant heurtés les pieds au fond de l'eau contre quelques corps durs, voudroient ſavoir quelle ſeroit la plaie qu'ils s'y ſeroient faite.

Manière de nager la jambe élevée.

Cette manière de nager vous paroitra peut-être la même que la précédente. Elle eſt cependant entièrement différente. Tandis que l'on tient une jambe élevée, il faut que les mains, des deux côtés du corps, embrasſent & ramasſent les eaux, les abaïſſent & s'appuient ſur elles, tandis que l'autre jambe, levée à demi, bat & preſſe l'eau à courtes reſſiſſes. Cette manière offre une utilité auſſi réelle qu'aucune autre de celles que je vous ai enſeignées juſqu'ici.

jusqu'ici. Elle vous donnera les moyens de transporter, d'un bord de la rivière à l'autre, tout ce que vous jugerez à propos d'attacher au gros doigt du pied, pourvu que le pied ne soit pas assez fort pour vous faire perdre votre équilibre.

Manière de nager les mains élevées.

Cette manière vous permettra beaucoup mieux encore que la précédente, de vous charger de ce qui vous sera nécessaire sur l'autre bord de la rivière que vous voulez passer à la nage. Pour la remplir avec succès, élevez la poitrine, & la tenez toujours enflée le plus que vous pourrez, tandis que vous soutiendrez les bras hors de l'eau. Je vous prévient que cette position n'est pas sans inconvénient pour un néophite. Car si vous resserriez imprudemment la poitrine lorsque vous élevez les bras, votre corps, emporté par son propre poids, iroit au fond de l'eau ; & cette catastrophe, propre à vous faire perdre la tête, pourroit vous mettre en danger de périr.

Manière de nager le menton tendu.

Il est aussi une façon de demeurer tout debout dans l'eau ; & cette manière est infiniment supérieure à toutes les précédentes. Pour bien l'entendre, souvenez-vous que, quand vous nagez sur le dos, vous pouvez demeurer dans l'inaction, les jambes étendues. Lorsque vous êtes dans cette posture, laissez aller vos jambes en bas, jusqu'à ce qu'elles soient perpendiculaires au lit de la mer. Raccourcissez-les ensuite, en pliant les genoux & en enflant la poitrine. Quant à vos mains, vous les fixerez sur vos épaules, les paumes tournées vers le fond, & les doigts joints l'un contre l'autre. Il est essentiel ensuite de les étendre & de les resserer successivement des deux côtés ; & vous n'oublierez pas sur-tout d'élever, le plus que vous le pourrez, le menton vers le ciel. Cette manière, dont l'exécution est fort difficile, pourra vous être d'une grande utilité lorsque vous vous y ferez formé. Si, par exemple, la glace venoit à s'ouvrir sous vos pieds, en formant une espèce de puits, ce ne seroit qu'à l'aide d'une telle manœuvre que vous pourriez vous tirer des bras de la mort. Elle ne vous seroit pas non plus inutile, si vous vous trouviez forcé à vous précipiter dans quelque rivière pendant l'obscurité, pour sauver votre vie. Car vous pourriez y demeurer ainsi toute une nuit sans faire aucun bruit, & attendre que le jour vous fournît les moyens de gagner la rive.

Je connois encore une autre manière de se tenir tout droit dans l'eau, & qui s'exécute en comprimant les eaux & sans faire aucun usage des mains. En cette occasion, on enveloppe l'eau avec les jambes, en les remuant en forme circulaire & en dehors, l'une après l'autre, avec la précaution de tenir la plante des pieds toujours tournée vers le fond. Cette manière, qui nous laisse les mains en pleine liberté, nous seroit d'un grand secours, si

Equitation, Escrime & Danse.

l'on venoit à nous précipiter dans la mer les pieds & les mains liés. D'ailleurs, une armée qui l'emploieroit en fuyant, pourroit se défendre, & repousser en nageant les traits dont un ennemi victorieux voudroit l'accabler. Il faut néanmoins observer qu'il seroit imprudent de nager ainsi dans les fonds vaseux ou tapissés d'herbes, à moins que la nécessité ne nous y obligeât. Dans ces circonstances, il est essentiel d'employer toutes ses forces & toutes les ressources de l'art, pour éviter le danger dont une foule de téméraires sont sans cesse la victime. Cependant s'il arrivoit que vos deux jambes se trouvaient liées par des herbes, mettez-vous aussitôt sur le dos, les bras croisés & en repos sur votre poitrine ; & en battant ainsi des deux jambes & en les élevant successivement, vous pourrez atteindre au rivage.

Manière de ramper dans l'eau.

L'art intéressant de ramper dans l'eau, pourra vous être aussi d'un grand secours pour vous tirer des herbes qui forment un obstacle à votre passage. Si vous voulez le mettre en usage, couchez-vous sur le ventre, & jetez doucement vos mains en avant, & vos pieds en arrière, joints ensemble. Vous avancerez ainsi, en étendant les bras & les mains le plus loin de la poitrine que vous le pourrez, & la paume des mains un peu recourbée & tournée vers le fond. Si, en cet état, vous attirez vers votre poitrine les eaux qui vous précèdent, vous donnerez à votre corps le temps de se préparer à avancer davantage, & à se débarrasser des herbes. Cette évolution exige cependant beaucoup de prudence & de circonspection. Car si vous vous pressez trop à l'exécuter, cette précipitation, loin de vous tirer du danger, ne fera que vous y plonger de nouveau. Au lieu de vous dégager des herbes qui vous retiennent, vous multiplierez les instruments de votre captivité ; & vous vous trouverez ainsi enveloppé avec tant d'art, que tous vos efforts ne serviront qu'à vous faire périr dans cet affreux labyrinthe.

Manière de s'asseoir dans l'eau.

On l'a déjà dit, les bons nageurs, maîtres de l'élément, dont ils ont étudié les loix, se jouent de ses caprices. Tantôt ils se promènent sur l'eau, tantôt ils y demeurent debout ; quelquefois on les voit étendus sur sa surface ; souvent ils y sont assis, & exécutent dans cette posture différents mouvements dont ils ne pourroient même venir à bout sur la terre. Pour s'asseoir sur les eaux, il faut s'embrasser les deux jambes avec les mains, s'enfler la poitrine, tenir la tête ferme & haute, & élever successivement les jambes & les bras. Cette manière, qui vous paroitra peut-être frivole, n'est pourtant pas sans quelque utilité. Par elle, vous pourrez vous débarrasser des herbes, écueil funeste contre lequel vous ne sauriez trop vous prémunir. Elle se présentera aussi fort à propos, lorsque vous

vous trouverez dans un endroit dont le peu d'étendue ne vous permet pas de nager, ou dont le fond fangeux nous empêche de prendre pied.

D'ailleurs, on exécute dans cette position des mouvements qui pourroient surprendre ceux qui ignorent les ressources de notre art. Vous pourrez, par exemple, vous y couper les ongles. Pour y réussir, prenez des ciseaux de la main droite, élevez ensuite la jambe gauche, dont vous approcherez le pied jusques sur le genou droit. Prenez le de la main gauche, & de la droite coupez-vous les ongles. Indépendamment de l'adresse que cette manière exige, & qui est propre à faire honneur au nageur, elle peut aussi servir à enlever les corps étrangers qui pourroient s'introduire dans les jointures des pieds.

Dans cette position, vous pourrez encore exécuter un mouvement très-surprenant, & assez semblable à celui que vous faites lorsque vous prenez vos bottes. Elevez successivement vos jambes hors de l'eau; embrassez-les chacune des deux mains, comme font ceux qui se bottent, & laissez-les aller doucement en les étendant. Ce n'est pas tout: il faut encore tenir la poitrine élevée, & toujours aussi enflée qu'il vous sera possible. Cette manière, comme la précédente, pourra vous servir dans l'occasion à vous nettoyer les pieds des ordures qui vous incommodent.

Manière de montrer quatre parties de son corps hors de l'eau.

Les quatre parties dont je parle ici, sont la tête, les deux coudes & le genou. Pour les montrer à découvert, il faut vous coucher sur le dos, placer vos mains sur votre estomac, tenir les coudes élevés & la poitrine enflée & aussi élevée que vous le pourrez; passez ensuite un genou sur l'autre, en le tournant, tandis que vous élevez & abaissez successivement l'autre. Cette manière exige beaucoup d'adresse & de dextérité. Elle vous servira, comme la plupart des précédentes, à vous dégager des herbes, & à prendre quelque soulagement dans les endroits où vous ne pourrez toucher au fond pour vous reposer.

Manière de plonger dans l'eau.

Ne pensez pas, comme le publie le vulgaire, que l'homme aille naturellement au fond de l'eau. Pour y atteindre, il faut faire violence à la nature, & le nageur le plus intelligent & le plus adroit a besoin de mettre à profit toute sa science & sa sagesse pour y parvenir promptement. C'est pour cela qu'en Asie & en Afrique les plongeurs s'attachent sous le corps une pierre épaisse de six pouces, & longue d'un pied, qui les met en état d'aller avec plus de fermeté au travers des flots. Indépendamment de cette précaution, ils se lient à un pied une autre pierre fort pesante, qui les précipite au fond de la mer dans un instant. La première façon de plonger consiste à se dresser sur les pieds, à s'élever

ensuite, en tenant la tête courbée, de manière que le menton s'appuie contre la poitrine, le sommet de la tête tourné vers le fond, & les dos des mains joints ensemble l'un sur l'autre devant la tête. Dans cet état, si l'on se précipite dans l'eau la tête la première, on arrivera au fond aussi vite qu'un trait d'arbalète. Remarquez d'ailleurs que vous pouvez vous plonger par tout, pourvu que le fond soit bon. Il est de principe que, plus l'endroit est profond, plus il est avantageux au plongeur. Vous observerez seulement de ne perdre jamais de vue la lumière, & d'être en état de retenir assez longtemps votre haleine pour vous permettre de revenir.

Vous pourrez aussi vous plonger à plomb; & cette manière doit être mise en usage lorsqu'on se précipite dans la rivière du sommet de quelque lieu élevé, afin d'arriver plus promptement au fond de l'eau. La disposition est la même que la précédente. J'observerai cependant qu'il est essentiel de choisir ainsi un endroit élevé pour plonger, quand la rivière a beaucoup de profondeur, parce que la rapidité avec laquelle on arrive au fond, vous permet de retenir assez votre haleine pour n'avoir pas à craindre d'être étouffé dans l'eau. Cependant les nombreux dangers qu'elle présente, soit à cause des rochers contre lesquels on peut se briser, soit à cause des précipices où l'on s'engage sans pouvoir en sortir, font que je conseille de ne plonger ainsi que fort rarement, & lorsque l'on connoitra parfaitement les lieux.

Manière de nager entre deux eaux.

Pour bien nager de cette manière, il faut d'abord vous décider sur la place que vous voulez occuper sous les eaux; car vous pouvez nager également au fond de l'eau, vers sa surface, ou à une égale distance de ses deux extrémités. Si vous prenez ce dernier parti, vous devez d'abord adosser vos deux mains entre les deux épaules, & les étendre ensuite avec beaucoup de célérité, de manière que le pouce soit tourné vers le ciel, & l'index vers le fond de l'eau. Voulez-vous descendre plus bas? vous n'avez autre chose à faire que d'enfoncer plus profondément vos mains dans l'eau lorsque vous les étendez. Si, au contraire, vous voulez remonter vers la surface de l'eau, il faut que la paume de vos mains soit plus étendue, & que les deux pouces se regardent, comme l'observent ceux qui nagent sur le ventre.

Dans cet état, si vous voulez nager entre deux eaux, vous tiendrez les deux pouces un peu plus tournés vers le fond de l'eau que le reste de la main, & vous attirerez vers vous l'eau qui vous précède en l'embrassant.

Supposons qu'étant plongé pour aller chercher une chose au fond de l'eau, vous ne la trouviez pas. En pareil cas, vous êtes obligé de nager en cercle autour de l'endroit où elle a été jetée. Voici la manière dont on doit s'y prendre pour exécuter

ce cercle. Si vous voulez commencer à droite, vos mains doivent embrasser les eaux de droite à gauche. Vous ferez le contraire, si vous jugez à propos de tourner de gauche à droite. Lorsque vous ferez descendu au fond de l'eau, donnez-vous de garde de vous exposer dans les lieux où vous ne trouvez plus de lumière. Les ténèbres annoncent certainement que vous êtes sous un roc, ou sous quelque bateau, dont le choc pourroit vous être funeste. Si vous vous y trouvez engagé sans vous en être aperçu, reprenez promptement le chemin qui vous a conduit dans ce lieu dangereux, & ne cessez de reculer jusqu'à ce que la lumière se soit offerte à vos regards. N'allez pas sur-tout respirer sous l'eau. Une telle imprudence vous coûteroit bientôt la vie.

Un avis bien important encore, & auquel vous ne sauriez donner trop d'attention, c'est que quelque soit votre empressement à sauver quelqu'un, en nageant ainsi entre deux eaux, ne vous approchez jamais qu'avec précaution d'une personne qui se noie; car si elle trouve le moyen de vous saisir, vous êtes perdu, malgré votre adresse & votre expérience. Vous ne courez aucun risque, si vous attendez pour le secourir, qu'elle ait été au fond, après avoir perdu l'usage des yeux. Prenez-la alors par les cheveux, & la tirez ainsi sur le dos, jusqu'à ce que vous puissiez la placer sur le rivage, où vous ferez à portée de lui présenter sans danger tous les secours dont son état la pourra rendre susceptible.

Manière de revenir sur l'eau, après avoir fait le plongeon.

Un nageur, tout aussi subtil que le dauphin dont parle la fable, peut monter & descendre successivement dans l'eau sans aucune difficulté. Cette alternative lui est nécessaire pour reprendre haleine. En été, on peut faire environ cinquante pas dans l'eau sans avoir besoin de ce secours. M. Halley prétend qu'un nageur ne peut rester plus de deux minutes dans l'eau sans être suffoqué; & s'il n'a pas un long usage de son métier, il y restera beaucoup moins. Une demi minute suffira, dit-il, pour étouffer ceux qui ne sont pas dans l'habitude de nager. Plusieurs voyageurs nous apprennent néanmoins que les meilleurs plongeurs d'Asie restent une demi-heure dans l'eau, & les autres un quart-d'heure seulement. Pour revenir sur l'eau, il faut employer presque les mêmes mouvements que pour s'y tourner. Tenant l'une de vos mains étendue, vous repoussez de la paume, tournée en dehors, les eaux inférieures, & de l'autre disposée en cavité, vous attirez les eaux supérieures. Quand le bras a fini son cercle, vous fermez la main, pour lui donner le moyen de reprendre la même marche; & ainsi successivement, jusqu'à ce que vous ayez atteint la surface de l'eau.

DE L'ART DE NAGER ARTIFICIELLEMENT.

Des calebasses.

Les calebasses, les faisceaux de jonc & les vessies furent vraisemblablement les instrumens dont se servirent les premiers hommes pour se former dans l'art de nager. La plupart des Nègres emploient encore des calebasses à cet usage; & les-Indiens se servent, pour le passage des rivières, de grands pots de terre auxquels deux personnes s'attachent, après les avoir remplis de leurs habits. Les joncs sur-tout, dont les marais abondent, & qui surnagent aussitôt que leur racine est séparée de la vase; durent se présenter naturellement à l'esprit des peuples voisins des fleuves, ou fixés dans des pays marécageux, pour les aider dans le passage des rivières ou des petits bras de mer. Ces secours sont encore en usage dans plusieurs provinces de France. La plupart des enfans lient des calebasses deux à deux avec des courroies, & traversent souvent ainsi les fleuves les plus larges sans savoir nager. Ceux des paysans qui ne peuvent se procurer ces sortes de bouteilles, se contentent de deux faisceaux de jonc, sur lesquels ils s'appuient la poitrine, & bravent ainsi les dangers les plus effrayans. Il faut pourtant avouer que ces ressources ne sont pas sans inconvénient; & l'on voit périr tous les ans dans les provinces une foule de jeunes gens, faute de ne les avoir pas employées avec assez de circonspection. Je conseille à la jeunesse de se servir de calebasses, lorsqu'elle se trouvera privée d'un maître en état de l'instruire dans l'art de nager. Mais il seroit imprudent de s'exposer avec ce seul secours dans des endroits profonds ou rapides, & de faire de longs trajets. Livré à vous-même par l'abandon de vos calebasses, qui pourroient se détacher ou se briser, vous deviendriez infailliblement la victime de votre imprudence. D'ailleurs, il est essentiel de n'employer un tel guide que dans les premières semaines de votre apprentissage; car je vous prévient que si la timidité vous empêche d'essayer vos propres forces, vous ne deviendrez jamais un bon nageur.

Naufrage sans péril du chevalier de Lanquer.

Le chevalier de Lanquer, pensionné du Portugal; fit imprimer en 1675 un livret d'une cinquantaine de pages, sous le titre de *Naufrage sans péril*; & dont l'objet étoit de nous apprendre à braver les dangers de la mer. Cet aventurier propose dans son ouvrage une machine que l'on peut porter dans sa poche, & à l'aide de laquelle on peut passer les fleuves les plus profonds & traverser les mers, sans même mouiller ses habits ni ses armes, & sans éprouver aucun froid. Une telle machine, si elle existoit, seroit sans doute le présent le plus précieux qu'un homme pût faire à l'humanité. Malheureusement son auteur, qui paroît n'avoir été qu'un charlatan, a jugé à propos de nous en déro-

ber la construction. « Comme j'ai déjà dit que le seul but que je me sois proposé dans cet ouvrage, » dit-il, n'est que le service de mon roi & l'utilité de ses sujets, mes compatriotes, il ne faut pas que je déclare mon secret d'une manière qui, contre mon dessein, puisse servir aux ennemis de l'état; il n'est pas juste de se faire battre de ses propres armes, & d'employer pour son supplice les instruments de sa gloire. Je me contente donc de faire savoir à ceux qui voudront se servir de mes machines, qu'ils n'ont qu'à me venir trouver. Je promets de leur donner en même temps mes machines & le secret pour s'en servir. L'usage en est aisé & les commodités agréables ». Le chevalier assure ensuite avoir fait l'expérience de cette machine au-dessous du pont rouge, en présence d'une multitude de spectateurs de tous les ordres. Louis XIV fut lui-même témoin de cette merveille, & ce prince accorda à son auteur des lettres-patentes, qui lui permettoient de faire construire & de vendre sa machine, à l'exclusion de tous autres mécaniciens. MM. d'Étrées & de Sainte-Colombe sont cités dans l'ouvrage du chevalier de Lanquer, comme des témoins capables de juger du mérite de sa découverte.

M. l'abbé de la Chapelle qui, comme moi, a vu cet ouvrage, n'y a trouvé qu'une pure annonce, sans aucunes traces de récompense accordée par Louis XIV, auquel une telle machine eût cependant paru fort précieuse.

Voici les termes mêmes des lettres-patentes du 12 avril 1695, accordées au chevalier de Lanquer. « Louis, &c. notre bien aimé, le sieur Richard Lanquer, chevalier de l'ordre de Christ, & capitaine de chevaux légers, entretenu pendant la paix pour le service du roi de Portugal, nous a très-humblement remontré, que par ses soins & son application il auroit inventé une machine qui se peut porter dans la poche, pour passer sur les eaux de quelque rivière ou lac que ce soit, un soldat armé des armes ordinaires, portant sur soi de quoi tirer plusieurs coups, & du pain de munition pour sa subsistance de huit jours, sans que dans ledit passage lesdites armes & munitions de guerre & de bouche soient endommagées par l'eau, de quoi ledit sieur Lanquer auroit fait l'épreuve en notre présence sur la rivière de Seine; ce qui encore peut utilement servir sur mer, & sauver la vie aux passagers & gens de marine, en cas de naufrage, de même que la matière dont elle est composée, à faire des bas, pantalons, casques, manteaux, bonnets, couvertures de chevaux & mulets, tours de lit pour la campagne & tentes impénétrables à l'eau ainsi qu'au froid, comme il nous a aussi fait voir; desquels effets étant pleinement satisfait & persuadé, & desirant ne pas frustrer le public de l'avantage qui peut revenir de la pratique de ces choses, non plus que l'exposant de l'utilité particulière qu'il a droit d'en prétendre par le débit

» qu'il en pourra faire, ce qu'il ne feroit sans danger de rendre son secret connu, s'il n'avoit sur ce nos lettres nécessaires. A ces causes, voulant favorablement traiter ledit sieur de Lanquer, nous lui avons permis, & par ces présentes signées de notre main, permettons exclusivement à tout autre de construire ou faire construire ladite machine, en tel nombre, & par tels ouvriers qu'il avifera, &c. ».

Le même auteur soupçonne que l'air étoit la principale matière de sa composition, & que les habits dont il revêtoit son nageur, étoient faits de plume ou de duvet, objets que l'eau ne pénètre pas. Mais, comme l'observe encore l'auteur du Scaphandre, une pointe, une aiguille, une épée, une balle de fusil, &c., pouvoient rendre subitement inutile, dangereuse même, une telle machine à vent; & les habits de duvet seroient d'une exécution très-difficile & très-dispendieuse.

Cuirasse de M. Bachstrom.

En 1741, le sieur Jean-Frédéric Bachstrom, docteur en médecine, & directeur général des fabriques de la duchesse de Radziwill, grande chancelière de Lithuanie, fit imprimer un ouvrage de 70 pages, sur l'art de nager. Cet Allemand assure avoir été porté à composer ce petit ouvrage par la signification de son nom, que l'on rend dans notre langue par *courant d'un ruisseau*. Quoi qu'il en soit d'un tel motif, que l'auteur eût passé sous silence sans inconvénient, il est certain que son ouvrage contient des vues saines & de fort bonnes idées sur l'art de voyager sous l'eau. Après plusieurs épreuves dont il rend compte, il trouva enfin le moyen de construire une cuirasse de liège propre à le soutenir sur l'eau, & à faciliter à des armées entières le passage des rivières les plus larges, les plus profondes & les plus rapides. Cette cuirasse, dont le poids doit être d'environ dix livres, est composée de deux plaques de liège, appliquées sur le dos, sans descendre plus bas que les reins, & de deux autres sur la poitrine, croisées en forme de camisole, qui ne passent pas la ceinture. On y en ajoute quelques morceaux sous les aisselles & sur les épaules; & toutes ces pièces, enveloppées entre deux grosses toiles, forment par leur réunion une cuirasse qui vous soutient tout droit dans l'eau. Pour empêcher que cette cuirasse, agitée par la violence des flots, ne vienne à vous incommoder les aisselles & le menton, vous l'attachez à la ceinture d'un grand pantalon, qui descend jusqu'au dessous des pieds. Si vous destinez cet habit aux soldats, laissez-en les plaques entières. Les balles de fusil ne pourront les entamer; mais si vous le préparez pour les matelots, il est essentiel de rompre le liège en morceaux, afin qu'ils puissent se prêter aux différents mouvements qu'exigent leurs manœuvres. Avec cet accoutrement, dit l'auteur, vous serez assis commodément sur l'eau, & vous flotterez au milieu même des tempêtes comme un

hasard, ou comme un enfant qui repose dans son berceau; & si votre voyage est de longue durée, il vous sera permis de vous reposer, de dormir même dans le sein des flots.

Voulez-vous, ajoute M. Bachstrom, faire passer une rivière à plusieurs escadrons de cavalerie? attachez cinq livres de bois de liège derrière la selle de chaque cheval, & autant par devant. Cette précaution même sera inutile, puisque les chevaux nagent naturellement, si le cavalier, revêtu de sa cuirasse de liège, est assez habile pour se jeter à propos dans la rivière, & pour y marcher en tenant son cheval par la bride. Je vous promets que, dans cet état, il pourra passer le Danube à la nage, ou toute autre rivière large & rapide.

Soubreveſte du ſieur Bonal.

Quelque temps après Bachstrom, le ſieur Bonal, citoyen de Dieppe, imagina une ſoubreveſte de liège, dont l'objet étoit de préserver les marins d'une mort qui ne les attend que trop communément dans les flots. Si l'on en croit M. l'abbé de la Chapelle, qui a vu de ces sortes de scaphandres, le ſieur Bonal, ſans aucune connoiſſance de la phyſique, de l'hydroſtatique, ni des mouvements du corps humain, les avoir formés ſans principes & ſans aucun jugement. Quoi qu'il en ſoit de cette critique, peut-être trop amère de la part d'un auteur qu'on a accusé d'avoir profité des lumières du ſieur Bonal, il eſt certain que M. le marquis de Cruſſol d'Amboiſe, dont la candeur & l'honnêteté ſont auſſi connues que ſon profond ſavoir, n'a pu ſe diſpenſer d'avouer, après avoir eſſayé en 1759 l'une de ces ſoubreveſtes, qu'à la longue on ſeroit incommodé de ſa ſuſpenſion. Des officiers du régiment de la Reine, infanterie, dont il étoit alors colonel, eſſayèrent auſſi ce corſelet en ſa préſence, & penſèrent faire la culbure.

Habit de mer de M. Gelaci.

Les regiſtres de l'académie des ſciences du 30 juillet 1757, contiennent une eſpèce de diſſertation, dans laquelle M. Gelaci propoſe des moyens de ſe ſoutenir ſur l'eau. L'habillement qu'il a imaginé à cet eſſai, n'eſt qu'une eſpèce de gillet, revêtu de morceaux de liège équarris, placés comme le ſont les écailles de poiſſon, & attachés par une petite face ſur laquelle ils puiſſent ſe mouvoir comme ſur une charnière. Cette diſpoſition de différentes pièces de liège, dont le gillet eſt hérissé, a été formée ainſi, pour qu'elles puiſſent prendre & conſerver une poſition horizontale, lorsqu'elles ſont agitées par les flots. M. l'abbé de la Chapelle trouve pluſieurs défauts dans la conſtruction de cet habit; & ſes obſervations à cet égard nous paroifſent fort ſenſées.

1°. Il eſt faux que ces morceaux de liège, diſtribués en manière d'écailles, doivent flotter horizontalement dans l'eau.

2°. Le liège, lorsqu'on fait uſage de l'habit de

M. Gelaci, doit être agité beaucoup ſur ſes charnières par les impuſſions irrégulières de l'eau; & ce frottement parvient bientôt à bouleverſer ces écailles, & à cauſer leur entière deſtruction.

3°. Ces lièges flottans & ballotés par l'eau, ſont expoſés à tout moment à ſ'accrocher à d'autres corps, & à faire périr ainſi le nageur.

4°. Ils préſentent un trop grand nombre de ſurfaces à l'impulſion des eaux, & rendent le mouvement de progreſſion fort difficile.

Jaquette de M. Wilkinſon.

Les jaquettes de M. Wilkinſon, anglois, paroifſent avoir été calquées ſur la cuiraffe de M. Bachstrom. M. l'abbé de la Chapelle, qui en a vu un modèle, aſſure qu'elles ont été faites ſans principes, & ſans aucune connoiſſance du centre de gravité du corps humain. Les nageurs, ceux au moins qui ſavent déjà les premiers principes de l'art de nager, peuvent ſeuls ſ'en ſervir. Ce jugement paroît en effet avoir été confirmé par les compatriotes même de l'inventeur. *L'hiſtoire du voyage fait autour du monde*, par Byron, chef d'escadre, en 1764 & 1765, nous apprend que « pendant qu'on alloit prendre de l'eau pour la proviſion du vaiſſeau, les matelots commandés pour cela, avoient ordre de mettre des jaquettes de liège lorsque la houle étoit forte, pour aller & venir en nageant, des canots à la côte, & de la côte aux canots. Notre commodore ne voulut pas permettre qu'ils ſe miſſent à l'eau ſans ce ſecours, qui garantit du danger de ſe noyer, pourvu qu'on ait l'attention de tenir la tête hors de l'eau; ce qui eſt aisé à obſerver ». Si, comme le remarque l'auteur du Scaphandre, ces jaquettes euſſent été bien faites, il auroit été inutile de recommander l'attention de ſe tenir la tête hors de l'eau.

Ceinture de liège de M. le comte de Puyſſegur, lieutenant général des armées du roi.

Nous ne connoiſſons le corſolet de liège, imaginé au milieu de ce ſiècle par M. de Puyſſegur, que par le tableau qu'il en a tracé lui-même dans une lettre écrite le 19 ſeptembre 1765, à M. l'abbé de la Chapelle. « L'hiver de 1747 à 1748, dit-il, le hazard me fit tomber ſous la main un livre intitulé fort improprement *l'art de nager*. L'auteur fait de bonne foi cette mauvaſe plaisanterie ſur le motif de ſon ouvrage: il paroît ne l'avoir entrepris qu'à cauſe de la ſignification de ſon nom de Bachstrom, qui ſignifie en langue allemande *le courant d'un ruiſſeau*, à ce qu'il dit. Il s'eſt cru obligé de publier les moyens de ne jamais aller au fond de l'eau.

Le réſultat de toutes ſes recherches & des eſſais forts de ſon imagination, ne conſiſte que dans un habillement de liège, du poids d'environ dix livres, renfermé dans la toile en forme de corſes, pourpoint, camifole, gillet, veste ou cuiraffe, qui

» soutient un homme dans l'eau, ayant la tête & le haut des épaules dehors.

» Je pensai que l'on pouvoit se servir de cette idée. L'année suivante je me rappelai ce projet, que j'exécutai avec assez de peine. Je fis faire un corset ou cuirasse de liège, & elle produisit l'effet que je m'en étois promis, mais dans l'eau dormante; car dans une rivière rapide, j'ai reconnu que, pour se tenir debout, sans se mouiller la tête, il falloit un certain poids aux pieds. (M. l'abbé de la Chapelle n'approuve pas cet expédient. Les contrepoids, dit-il fort sensément, sont de nouvelles charges & de nouveaux soins. Si l'on venoit à les oublier ou à les perdre, on passeroit fort mal son temps dans l'eau. Le matelot qui n'auroit pas le temps de s'en défaire, seroit retardé dans ses manœuvres, par le poids accablant dont cette espèce de balançoire le surchargerait, & le soldat, surpris par l'ennemi, en s'en défaisant, seroit massacré avant de pouvoir se défendre.) « Je commençai alors, (continue M. de Puyfégur), à perfectionner l'ouvrage, & fis joindre aux souliers deux semelles de plomb, du poids d'une livre chacune.

» J'éprouvai un nouvel inconvénient. La cuirasse tendant à remonter, & le corps à descendre, elle s'élevoit sous le menton & sous les bras, de façon à empêcher ceux-ci d'agir. J'y ai remédié, en faisant faire ce qu'on appelle à présent un pantalon. Je fis attacher des courroies à la ceinture que l'on boucloit à la cuirasse. Par ce moyen, en entrant dans l'eau, on pouvoit plus ou moins l'abaisser. . . . On peut, en arrivant à terre, lâcher ses courroies plus ou moins, par le moyen des boucles, & marcher ou se baisser à son aise.

» En 1756, j'allai un jour à la rade de Granville en chaloupe, au moment de la marée basse. Je me jetai à la mer avec mon corset, & le flot montant me ramena au rivage sans peine, sans fatigue & sans avoir eu la tête mouillée. Je pris seulement mes précautions, pour avoir le moins que je pourrois de spectateurs de tout le camp de Granville, que je commandois alors.

» Pour pouvoir tirer parti des armes dans l'eau, j'ai fait construire un bonnet, une sorte de casque de fer blanc, auquel le fusil est attaché par la sous-garde. Le bout du canon, que l'on a soin de bien boucher avec du linge, pend dans l'eau, & la crosse est en l'air attachée au bonnet, qui, par sa structure, contient les cartouches & le linge, propres à charger & nettoyer le fusil.

» Pour le faire plus commodément, j'ai arrangé une petite cassette de liège, doublée d'une légère feuille de plomb, que l'on traîne avec une ficelle. Cette cassette sert à appuyer la crosse du fusil pendant qu'on le charge.

» Au lieu de pourpoint, je me suis à présent borné à une ceinture de liège, large de huit pouces sur six d'épaisseur, pesant treize livres, attachée également à un pantalon, avec trois livres

» de plomb aux fouliers. La ceinture est aussi fort tenue par des bandelettes au-dessus des épaules, de façon que, si quelque accident renversoit le flotteur dans l'eau, cul par dessus tête, cette ceinture ne pût sortir par les pieds, & faire séparation de corps avec lui. M. le comte de Puyfégur ajoute, qu'avec cet habillement il a flotté en 1762 dans le bassin de Dunkerque, en présence du comte d'Hérouville & du chevalier d'Arcy, & non-seulement marché avec aisance dans l'eau, mais encore chargé & tiré plusieurs fois son fusil.

Machine de M. Ozanam.

M. Ozanam, membre de l'académie des sciences, & professeur en mathématiques, propose dans ses récréations physiques & mathématiques, un problème dont l'objet est la construction d'une machine à nager. Voici l'idée de ce savant & judicieux académicien. Faites deux coffres plats & demi-circulaires, peu importe de quelle matière, pourvu qu'ils ne reçoivent point d'eau, qu'ils soient légers & assez solides pour pouvoir résister à la violence des flots. Vous joindrez ces deux pièces ensemble, & vous en formerez une ceinture au nageur, qui, par ce moyen, aura toujours la moitié du corps au-dessus de l'eau. On y peut ajouter, si on le juge à propos, des ouvertures avec des portes, pour y renfermer de l'or, de l'argent, des papiers, & tout ce que l'on voudroit sauver d'un naufrage, ou faire servir à sa subsistance.

Quoiqu'avec cette machine on puisse se porter où l'on veut, par le seul mouvement du corps & des pieds, on peut, pour faciliter encore la progression, attacher des espèces de nageoires aux pieds du nageur. Ces nageoires, que l'on attache à une semelle de bois que le nageur a sous la plante des pieds, sont composées d'un gros cuir double, ou triple & pliant, qui peut s'étendre ou se resserrer comme la patte d'un cygne.

Cette machine, dit M. Ozanam, peut être d'un grand secours en différentes circonstances. 1°. Dans un naufrage; car on peut se sauver avec cette ressource au travers des flots, sans avoir plus à craindre la mort qu'un oiseau aquatique. Il est d'ailleurs inutile de quitter ses habits; & l'on doit d'autant moins appréhender la faim, que l'on peut renfermer dans cette machine des vivres pour quatorze ou quinze jours.

2°. Dans ces inondations subites, qui ravagent les campagnes, & couvrent d'eau en un instant des régions entières. Cette machine seroit d'autant plus précieuse en de tels accidens, qu'un homme pourroit sauver avec lui un ou deux de ses enfans. 3°. Cette découverte seroit aussi d'une grande utilité à une armée, pour faire passer les espions, sans danger, d'un bord à l'autre. 4°. Enfin, M. Ozanam ajoute qu'on pourroit aussi l'employer à exécuter sur l'eau quelques évolutions agréables, sous des figures de syrenes, de tritons & d'oiseaux.

Description du Scaphandre de M. l'abbé de la Chapelle.

Le Scaphandre dont nous allons parler, est le résultat de toutes les observations qu'on vient de passer en revue. Cet accoutrement, quoiqu'en dise son auteur, n'est que la copie des habits imaginés par Bachstrom & par ceux qui se font occupés du même objet ; mais cette copie a été enrichie de tant d'augmentations importantes, essentielles même, qu'elle peut passer à bon droit pour un original. Je dois dire aussi à la louange de M. l'abbé de la Chapelle, que personne n'a mieux approfondi que lui la matière dont il s'est si longtemps occupé, pour donner à son corselet la proportion qu'il a cru la plus convenable. Il a examiné 1°. jusqu'à quelle profondeur le corps doit être plongé, pour que l'homme soit à son aise & sans courir aucuns risques. 2°. Quel est le poids du volume d'eau, mesuré par la partie du corps plongé 3°. De combien le poids total du corps excède le poids du volume d'eau de pluie. 4°. Quelle est la pesanteur spécifique du linge, comparée à celle de l'eau. 5°. Quel doit être en conséquence le volume du corselet, relativement à sa pesanteur propre, & à l'excès de celle du corps sur celle du volume d'eau de pluie. 6°. Quelles sont les parties du corps que l'on doit revêtir de linge préférablement aux autres.

Après avoir fait ces recherches préliminaires, l'auteur passe à la construction de son scaphandre. Si vous voulez vous former un corselet d'après ses principes, taillez-vous un gilet de coutil, ou d'une forte toile, également large de haut en bas, & dont le pourtour soit de quatre pieds deux pouces, & la hauteur de deux pieds. Avant d'assembler les épaulettes de ce corselet, étendez-le sur un plan ; sur toute la largeur, tirez une ligne à trois pouces de distance du bord inférieur ; à dix pouces plus loin, & au-dessus de cette ligne, tirez-en une autre parallèle & semblable à la précédente. C'est dans cet intervalle que vous placerez des morceaux de liège, de forme cubique, & épais de deux pouces & demi ; quatre rangs de ces cubes suffiront pour remplir l'espace de dix pouces que vous voulez couvrir.

Les échancrures du gilet s'avanceront jusqu'à cette dernière ligne, à un pouce & demi près, que vous laisserez pour les replis ; ainsi vous avez déjà pris quatorze pouces & demi sur la hauteur du corselet ; en partant de son bord inférieur, huit pouces au-dessus, tirez encore une ligne qui doit terminer toute la hauteur de l'habit ; il ne vous restera plus qu'un pouce & demi que vous employerez aux replis du bord supérieur.

M. l'abbé de la Chapelle entre ensuite dans une foule d'autres détails, qui sont d'autant plus inutiles ici, qu'on peut avoir recours à son tailleur, pour se procurer un de ses scaphandres. J'observerai seulement qu'il ajoute une espèce de queue ou suspensoir, terminée par un plastron qui, après

avoir passé entre les cuisses, vient s'attacher sur la poitrine. Ce plastron qui est garni de petits morceaux de liège, taillés & placés régulièrement comme dans le scaphandre, est destiné à deux usages également essentiels. Le premier, d'empêcher que le corselet ne remonte trop haut sous les aisselles ; ce qui gêneroit beaucoup le mouvement des bras ; le second, de fournir à celui qui en fait usage, un siège sur lequel il peut se reposer aussi longtemps qu'il lui plaira. Les scaphandres qu'on destineroit aux soldats, doivent avoir leur plastron d'une seule pièce de liège, courbée au feu, pour qu'il puisse mieux s'ajuster sur la poitrine. Il peut être plus épais, & monter plus haut qu'à l'ordinaire, avec une échancrure vers les clavicules en forme de hausse-côl ; & cette espèce d'armure suffiroit pour parer le coup de fusil & de sabre qui porte vers la poitrine & le cou.

M. l'abbé de la Chapelle a aussi imaginé une espèce de pantalon, garni d'étriers par le bas, qu'on attache au corselet par le haut, & qui aide à marcher avec moins de fatigue quand on est à flot. Pour rendre son habillement complet, l'auteur y ajoute la description d'un bonnet, dans lequel on peut déposer des choses qu'on a intérêt à ne pas mouiller.

On n'éprouve aucune difficulté à faire usage de ce scaphandre ; on peut s'en revêtir en aussi peu de temps qu'il en faut pour prendre une veste commune. Après avoir noué les cordons par-devant, on passe le suspensoir entre les cuisses, & l'on attache ce plastron sur la poitrine ; on est alors en état de se mettre à l'eau, dans laquelle, moyennant cet habit, on n'enfoncé que jusques vers la région des mamelles ; on s'y trouve dans une position verticale, la tête & les bras hors de l'eau, & à portée d'en faire tel usage qu'on voudra. Si l'on veut avancer, il faut faire usage du pantalon, qui diminue beaucoup le travail qu'on éprouveroit sans ce secours. Alors on chemine dans l'eau par un mouvement des jambes, à-peu-près semblable à celui par lequel nous marchons sur la terre, avec cette différence, que les mouvements des jambes sont beaucoup plus grands, & la progression plus lente & plus pénible, à cause de la résistance du fluide dans lequel on avance.

Les commissaires nommés par l'académie des sciences pour examiner ce scaphandre, assurent que M. l'abbé de la Chapelle a exécuté plusieurs fois devant eux ces mouvements, & dans l'eau courante & dans l'eau dormante ; ils observent que dans les rivières dont le courant est un peu rapide, il est impossible de remonter vers leur source, on peut seulement traverser la rivière, mais en dérivant beaucoup ; dans l'eau dormante, on avance dans telle direction que l'on veut. M. l'abbé de la Chapelle a parcouru devant les mêmes commissaires deux cents seize pieds en cinq minutes de temps.

Les mêmes savans ont cru devoir conseiller

ceux qui se serviroient du scaphandre, de ne pas se jeter sans précaution dans l'eau, sur-tout dans les endroits qu'on ne connoîtroit pas; on pourroit rencontrer au fond, des choses capables de blesser, ou d'arrêter l'homme, de manière à le faire périr, malgré sa légèreté respective.

À ces préceptes de M. Thévenot, nous allons joindre ceux de Nicolas Roger, plongeur de profession.

Méthode sûre pour apprendre à nager en peu de jours.

A l'âge de six ans j'étois plongeur. Parmi les personnes à qui j'ai montré à nager, quelques-unes m'ont à peine coûté quatre leçons; voilà je crois des titres suffisans pour être lu.

On ne peut être bon nageur sans être plongeur; & il est rare de trouver des personnes qui, n'ayant appris qu'à nager, ne conservent toute leur vie pour l'action de plonger une répugnance trop souvent funeste. Je conseille donc de commencer par-là: c'est le seul moyen de se familiariser véritablement avec l'eau.

Choisissez un endroit où vous ayez de l'eau jusqu'aux genoux. Asseyez-vous, & tendez les bras à un compagnon qui sera debout vis-à-vis de vous, les jambes écartées, afin de laisser aux vôtres qui seront jointes, la facilité de se placer entre elles. Il vous tiendra par les poignets, tandis que vous vous inclinerez en arrière; dès que l'eau aura couvert votre visage, votre compagnon vous retirera. Il faut répéter cet exercice jusqu'à ce qu'on soit en état de se renverser ainsi, & de se relever seul à l'aide de ses mains, ce qui arrive quelquefois à la première leçon.

Mais gardez-vous bien de vous faire plonger l'un l'autre par surprise, ou même de vous jeter de l'eau au visage, tant que vous ne ferez pas familiarisés avec cet élément. Ces sortes de plaisanteries font naître des craintes que l'on ne surmonte pas toujours, même à l'aide d'une raison éclairée.

Vous vous accoutumerez ensuite à plonger sur le ventre, observant d'avoir les reins tendus, le corps droit, les bras en avant & dans la direction du corps, le visage exactement tourné contre terre. Pour vous relever, vous vous appuyerez sur les mains, en soulevant le corps sans précipitation, de manière que vos bras forment avec votre tronc un angle qui diminue peu-à-peu de grandeur.

L'usage de se boucher le nez est fort mauvais: il suffit qu'on retienne sa respiration, & chacun sait la retenir. On n'est point incommodé de la petite quantité d'eau qui entre dans les narines; on ne s'aperçoit pas même s'il y en a. Il n'en est pas ainsi des oreilles: l'eau qu'elles reçoivent cause une petite surdité, mais qui ne tire point à conséquence; au moment où l'on ne s'y attend pas, elle sort d'elle-même, & rend à l'ouïe sa première finesse. Cependant les personnes délicates ne feront pas mal de s'introduire dans les oreilles du coton qu'el-

les auront fortement exprimé après l'avoir imbibé d'huile.

Si l'on ouvre les yeux dans une eau sablonneuse; on éprouvera une légère cuisson lorsqu'on sera à l'air; si l'eau est claire, on n'en ressentira aucune. Dans tous les cas, on aura soin de refermer les yeux, tandis qu'ils seront encore dans l'eau, pour les rouvrir lorsqu'ils seront à l'air, afin d'empêcher que les cils ne se replient entre l'œil & la paupière; ce qui suffiroit pour rebuter un écolier.

Si l'on se tient dans l'eau de la manière que je viens de dire, on s'apercevra que le corps tendra à surnager. Choisissez alors un endroit qui ait à-peu-près un pied d'eau de plus que celui où vous êtes; vous ne pourrez réellement pas toucher le fond. Agitez vos membres comme pour nager en grenouille (ce que j'enseignerai plus loin,) vous ferez ce qu'on appelle proprement nager entre deux eaux.

La difficulté consiste à se relever, & l'on reconnoîtra sans peine cette difficulté, si l'on fait attention que la tête ne peut sortir de l'eau sans augmenter le poids de la partie antérieure du corps; que par cette augmentation elle l'enfoncé, & s'enfoncé avec elle, jusqu'à ce que le tout ait repris son équilibre. Pour obvier à cet inconvénient, le compagnon présentera au plongeur un gros bâton, duquel il appuyera un bout en terre; celui-ci fera le bâton, le suivra des mains en l'empoignant alternativement de chacune, & parviendra ainsi à mettre la tête hors de l'eau.

Si l'on s'exerce dans un lieu dont le fond est inégal, on sent que ce moyen de se relever devient inutile.

Que mon lecteur ne s'épouvante pas de voir que je commence par le faire plonger, tandis qu'il passe pour constant que c'est-là le terme des travaux du nageur. J'ai pour moi l'expérience; & ceux qui ne sont pas de mon avis s'y rangeront bientôt, s'ils raisonnent sans prévention. Néanmoins, comme je veux que personne ne se croie en droit d'accuser de mensonge le titre de ma brochure, j'avertis qu'on trouvera plus loin la manière de nager promptement sans être obligé de plonger; mais j'avertis en même temps que le plus beau nageur, s'il ne fait plonger, n'est guères plus à l'abri des accidens que celui qui ne fait rien du tout. Sur cent nageurs qui se noient, quatre-vingt-dix-huit ne périssent que faute d'avoir su plonger, Revenons à mon écolier docile.

Nos corps ne surnagent que parce qu'ils sont plus légers qu'un égal volume d'eau; sans cela; tout l'art du monde n'y feroit rien, & nous irions toujours au fond. C'est ce qui arrive aux noyés dont les poumons se resserrent, dont le corps se flétrit, & qui ne reviennent sur l'eau que lorsqu'au bout de plusieurs jours, l'air contenu dans leur corps cherche à s'ouvrir un passage en tout sens, & par son élasticité grossit le cadavre sans augmenter son poids.

Mais

Mais tous les hommes ne sont pas également légers par rapport à leur volume. Il est des noyés dont le corps n'éprouve pas la révolution dont je viens de parler, & qui restent sur l'eau jusqu'à une décomposition totale. Il est même des gens qui se noient sans que leur corps soit entièrement couvert d'eau ; ceux-ci sont chargés de graisse ; & de même que la chair pèse moins que l'eau, la graisse pèse moins que la chair. Comment font-ils donc pour se noyer, direz-vous ? Hélas ! ils se trémoussent beaucoup, parce qu'ils ont peur ; s'il leur étoit possible de raisonner, ils se tourneroient sur le dos, & conserveroient ainsi la liberté de respirer.

De plus, il est des personnes qui, sans paroître grasses, sont beaucoup plus légères que d'autres qui sont de leur taille ; & chez tous les hommes, les jambes seront plus ou moins légères dans l'eau, relativement à leur forme, à leur longueur, à la capacité du tronc, à la grosseur de la tête. C'est pourquoi les uns ont besoin de nager dans une situation peu inclinée à l'horison pour diminuer le poids de leurs jambes & de leurs cuisses, d'autres de s'incliner davantage pour l'augmenter, d'autres enfin de se tenir entièrement debout. Le véritable nageur est celui qui nage dans toutes les situations, qui ne se repose d'une manière que par une autre, qui, ayant beaucoup de chemin à faire, & craignant d'être saisi d'une crampe, variera ses attitudes pour donner de l'action aux muscles qu'il sent près de se roidir.

Si mon écolier a le corps tendu, les cuisses & les jambes serrées, les talons joints, les pieds *en dehors*, les bras tendus, les doigts de chaque main serrés les uns contre les autres & bien tendus, les mains au niveau des épaules, & la paume des mains tournée contre le fond, il aura la légèreté nécessaire pour surnager ; son corps arrivera à fleur d'eau ; ses fesses & sa tête se présenteront en même temps.

Mais sa tête ne pourra pas sortir toute entière ; le spectateur n'en verra que la moitié. Ce n'est pas que la force manque à l'eau pour soutenir le tour ; car j'ai vu des gens dans cette situation porter un morceau de plomb de trente livres & plus, qu'on leur mettoit sur le dos. C'est donc le défaut d'équilibre qui s'oppose à ce que la tête puisse sortir ; & cela est si vrai, que si, au lieu de placer sur le dos le morceau de plomb dont je parle, on en mettoit seulement quelques onces sur une fesse, le plongeur ne pourroit les soutenir, & enfonceroit du côté qu'on les auroit mises.

Il ne manque donc à mon écolier qu'un contre-poids pour qu'il parvienne à mettre la tête hors de l'eau ; il est nécessaire que ce contre-poids soit placé à l'autre extrémité de son corps, & qu'il soit le maître de l'augmenter ou de le diminuer à souhait. Ce contre-poids se trouve dans ses jambes ; elles acquerront plus ou moins de pesanteur, selon qu'il les rapprochera ou les éloignera de la ligne verticale.

Equitation, Escrime & Danse.

Les deux mouvements doivent être faits à la fois, celui d'élever la tête, & celui d'abaïsser les jambes. Vous ferez ce dernier par gradation, à mesure que vous sentirez votre tête s'appesantir. Pendant cette double opération, vos bras resteront tendus horizontalement & en avant. Si vous les abaïssiez, cela suffiroit pour vous faire perdre l'équilibre ; à plus forte raison si vous tentiez de les sortir de l'eau.

Vous avez la tête à l'air, vos pieds touchent la terre ; mais cela ne suffit pas : il faut encore une petite manœuvre pour vous relever, la voici.

Vos bras forment, en avant de votre corps, un poids qui vous est devenu nuisible, & qui vous fera utile par derrière ; il faut les y porter, mais de façon à diminuer leur pesanteur dans leur route, plutôt que de l'augmenter. Vous réussirez pleinement si vous leur faites décrire sans vous presser, une portion de cercle autour de votre corps ; observant que les mains ne cessent d'être tendues, que la paume soit fixée invariablement contre terre, que la main soit aussi élevée que le coude, & le coude aussi élevé que l'épaule. Lorsqu'ils seront assez en arrière pour augmenter le contre-poids que forment vos jambes ; vous tournerez vos mains comme si vous vouliez les joindre derrière les dos. Les doigts garderont la même disposition les uns à l'égard des autres ; mais les mains seront disposées de manière que les deux paumes se feront face ; abaïssiez un peu les bras.

Ensuite pliez les genoux, portez les fesses en arrière, & vous serez le maître de vous redresser.

Cette manœuvre doit se faire avec beaucoup de lenteur, parce qu'en agissant avec précipitation, il pourroit arriver que le poids de derrière devint trop considérable : ce qui exposeroit l'écolier à tomber à la renverse, s'il n'avoit soin, aussitôt qu'il se sentiroit chanceler, de rejeter ses bras en avant en leur donnant une direction plus ou moins oblique.

C'est ici que l'on commence à éprouver l'avantage de savoir plonger. Mon écolier tombe-t-il à la renverse ? il s'étend aussitôt ; met la main gauche sur le ventre, élève le bras droit & la jambe droite, & son corps se trouve tourné sur le côté droit. Qu'il rapproche la jambe droite de la gauche, qu'il étende le bras droit le long du corps ; & en portant le bras gauche en avant, il achèvera de se tourner sur le ventre.

Ensuite il emploie, pour mettre le nez à l'air, les moyens indiqués plus haut.

Veut-il respirer sans changer la position renversée dans laquelle il est tombé ? je le reprends au moment de sa chute. Qu'il joigne les talons, écarte la pointe des pieds, étende le bras de chaque côté le long de son corps, la paume de la main tournée contre le fond, & l'articulation du pouce appuyée contre la hanche. Qu'il se roidisse bien : son corps montera au même instant ; son nez & sa bouche seront au dessus de la surface de l'eau. Mais il faut se garder de soulever la tête.

K k k

Quand il aura respiré tout à son aise, il pourra facilement nager dans cette posture. Il faut pour cela que les jambes, pendant le mouvement, ne s'écartent guères du plan horizontal. Ce mouvement consiste à rapprocher les talons des fesses, en écartant les genoux; & à roidir les jambes & les cuisses, en les étendant avec promptitude. La plante des pieds éprouvera une résistance en raison de laquelle le nageur avancera sur le dos.

Nous n'avions encore parlé que du poids de l'eau: & nous venons d'y joindre la résistance. On peut employer la résistance de l'eau avec succès, pour se relever lorsqu'on est plongé sur le ventre. Je reprends mon écolier à l'instant où sa tête étoit à moitié dans l'eau.

Inclinez vos jambes vers le fond, mais lentement & en pliant les reins. Eloignez un peu les coudes, en rapprochant les mains l'une de l'autre (mais que la position horizontale subsiste toujours); donnez à vos mains la forme qu'elles prendroient si vous les appuyiez sur un globe de sept à huit pouces de diamètre, en observant néanmoins de tenir les doigts bien ferrés les uns contre les autres. Pressez avec vigueur & d'un seul coup l'eau qu'elles rencontreront dans leur chemin, comme si vous vouliez la faire passer entre vos cuisses, & faites un saut par-dessus, les jambes écartées. L'appui sera plus que suffisant pour vous remettre debout.

Passons à la manière simple d'apprendre à nager.

La plupart de ceux qui se mêlent de donner des leçons, prétendent qu'il est essentiel de ne pas chercher un appui dans un corps léger, sous prétexte que lorsqu'on est parvenu à déployer ses propres forces, on enfoncé trop dans l'eau, & que cela se convertit en habitude. Il ne faut que réfléchir un moment pour reconnoître l'absurdité de cette prétention. Ce n'est point une erreur de leur part, c'est une petite supercherie qui leur rapporte de l'argent. Ils dirigent leurs écoliers plusieurs mois de suite, plusieurs années même, en leur tenant la main sous le menton, sous le ventre, ou enfin en les attachant à une corde qu'ils tirent par un bout; delà vient peut-être que des gens d'esprit qui n'ont jamais pu réussir à nager, en prenant de ces sortes de leçons, se sont persuadés que *la natation est un art rempli de difficultés.*

Mais tous les appuis ne sont pas également sûrs, & toutes les manières de s'en servir ne sont pas également bonnes.

Les boîtes de jonc empêchent les bras de se mouvoir avec facilité.

Les vessies sont sujettes à crever. Les calebasses ou bouteilles de pèlerin ont aussi leur inconvénient: la chaleur du soleil dilate l'air qu'elles contiennent, le bouchon saute, & l'eau y pénètre; d'ailleurs, un choc peut les casser, de même que les boîtes de fer-blanc ou d'autre métal. J'ai été témoin de plusieurs accidents occasionnés par toutes ces machines à vent. On verra plus bas qu'il faudroit encore

les rejeter, quand même elles ne seroient pas dangereuses.

Je ne connois que le liège qui puisse être employé par les commençans. Les uns s'en font une double cuirasse qu'ils attachent par les côtés avec des cordes: d'autres se servent d'une seule planche qui leur couvre la poitrine & le ventre; d'autres mettent la planche par derrière, & laissent le devant à nud. Cette manière est moins mauvaise que la précédente. J'ai vu un jeune homme qui, s'étant cuirassé par devant, s'avisa de se tourner sur le dos; tous les efforts qu'il fit pour se remettre sur le ventre furent vains, & il seroit péri s'il n'eût été secouru.

On se sert, le long du Rhône & ailleurs, de vestes de toile piquées de liège, & fixées par une bande qui passe entre les cuisses, ou simplement de corselets fabriqués avec des bouchons de grosseur inégale, dont on fait une espèce de tissu avec de la ficelle; ces instruments sont commodes pour aller sur l'eau, & je suis fort aise qu'on les ait fait connoître à Paris; mais je ne voudrois pas qu'on leur eût donné un nom grec. Cependant leur utilité se borne au moment présent, & l'on ne parvient pas plus à devenir nageur en en faisant usage, qu'on n'y parviendroit en se promenant dans une barque.

Voici la manière qui me paroît la plus sûre, la plus commode, la moins coûteuse, & la seule capable de mettre un homme d'une conformation ordinaire en état de nager seul au bout de huit jours. Je ne me donne pas pour en être l'inventeur; le petit nombre de combinaisons qu'on peut faire sur cette matière, est sans doute épuisé depuis bien des siècles.

Enfilez à une corde grosse comme le petit doigt; & longue de deux pieds & demi, plus ou moins, un morceau de liège coupé en rond, & qui ait un pouce & demi de diamètre sur neuf à dix lignes d'épaisseur; qu'un autre morceau d'un diamètre plus considérable vienne après; que celui-ci soit suivi d'un troisième, & ainsi de suite jusqu'à ce que vous ayez formé une espèce de cône ou *pain de sucre* de cinq à six pouces de hauteur sur neuf à dix pouces de base.

Ce cône sera arrêté à son sommet par un double nœud que vous ferez à l'extrémité de la corde, & à travers lequel vous planterez une cheville que vous assujettirez avec de la ficelle pour plus de solidité.

L'autre extrémité de la corde sera garnie d'une autre cône disposé comme celui là.

Etendez cette corde sur l'eau, & mettez-vous dessus en travers: vous vous sentirez furnager au point que ce ne seroit qu'avec effort que vous parviendriez à mettre le visage dans l'eau. Cependant si vous êtes mince, il faudra raccourcir la corde: & dans tous les cas, vous la disposerez de manière que vos lièges ne flottent pas trop près des

aisselles, ce qui pourroit gêner le mouvement de vos bras.

Ici vous avez un seul accident à craindre, mais il est si grave, que le plongeur le plus exercé n'auroit que de foibles ressources à y opposer. La corde peut abandonner la poitrine, glisser le long du ventre, s'arrêter à la naissance des cuisses; la tête plonge; le tronc la suit; les jambes demeurent suspendues; & la mort se présente.

J'ai vu des maîtres imbécilles faire faire cette culbute à leurs écoliers, pour avoir le plaisir de les relever un instant après. Si l'on se persuade qu'on accoutumera un homme à l'eau en le traitant de la sorte, on se trompe lourdement; il est certain au contraire qu'il n'y auroit pas de moyen plus assuré de la lui faire prendre en horreur.

Voici le remède. Préparez deux anneaux de corde qui aient le double de la grandeur dont vous auriez besoin pour y faire entrer vos bras jusqu'aux épaules. Fixez ces anneaux à la corde principale avec de la ficelle, en laissant entre deux la largeur nécessaire pour asseoir commodément votre poitrine. Avant de vous abandonner à l'eau sur cet instrument, vous aurez soin de passer un bras dans chaque anneau jusqu'à l'épaule.

Pour ménager la poitrine des dames, je leur fais passer sur le dos la corde principale, & je fabrique les anneaux avec de fortes tresses de laine garnies de velours; ainsi l'articulation de l'épaule est la seule partie de leur corps qui éprouve quelque frottement, & encore ce frottement est-il presque insensible; j'appelle cela *nager à la lisère*. Je ne sais si les Grecs ou les Romains ont connu ce moyen de faciliter au beau sexe un exercice aussi utile qu'agréable; mais je me fais bon gré de le lui avoir fait connoître dans ce siècle.

Si l'on vouloit faire nager à la lisère un individu chargé d'une bosse (car il est bon de tout prévoir, afin que le public ne soit pas étourdi des prétendues découvertes de certains perfectionneurs), on substituerait à la corde un morceau de bois courbé en arc, aux deux bouts duquel on attacherait les anneaux & les pains de sucre.

Pour vous préparer à vous porter en avant, vos bras doivent être pliés, & vos mains bien tendues, la paume tournée contre le fond; elles seront rapprochées de sorte que les deux pouces & les doigts qui les suivent (*index*) se toucheront mutuellement par le bout. Ayez les coudes au niveau des épaules, & les mains au niveau des coudes; (j'insiste sur ce précepte, parce que c'est celui dont les écoliers se ressouviennent le moins dans l'action. L'habitude où nous sommes de porter les mains à terre pour nous retenir lorsque nous faisons une chûte, me paroît être la cause de ce mécanisme, qui, à la moindre peur, dispose les membres d'un écolier comme pour marcher à quatre pattes). Que vos mains soient rapprochées de votre corps de manière que la main droite forme en dehors un angle rentrant, d'environ cent quarante-cinq de-

grés, avec l'avant-bras droit, & réciproquement.

Que vos talons se touchent, ou à-peu-près, & qu'ils soient rapprochés des fesses; que vos genoux soient éloignés l'un de l'autre le plus qu'il sera possible.

Tenez-vous prêt à chasser vigoureusement de la plante des pieds l'eau qui se trouvera dans leur direction; & retenez-bien ceci.

Comme si un même ressort faisoit partir à la fois vos pieds & vos mains, que vos bras & vos jambes se déploient au même instant. Vos mains se porteront en avant & à la hauteur des épaules, & ne cesseront de se toucher même lorsque vos bras seront déployés dans toute leur longueur.

Cet élan, auquel vos membres seuls doivent avoir participé, vous a fait avancer en raison de la promptitude que vous y avez mise. Il ne faut pas vous hâter de rassembler vos membres, parce que votre mouvement subsiste encore, quoique la cause qui l'a produit ne subsiste plus. Attendez, pour changer de posture, qu'il soit presque fini: ce que vous reconnoîtrez à l'augmentation de votre poids, qui vous fera un peu enfoncer.

Alors vous disposerez vos membres comme ils étoient avant de faire l'élan; mais il faut tirer parti de ce nouveau travail, en l'employant à avancer encore; vos cuisses, vos jambes, ni vos pieds ne peuvent vous servir pour cela; vos bras & vos mains y suppléeront.

Eloignez d'abord très-lentement vos mains l'une de l'autre, observant de tenir les bras bien tendus; & lorsque les mains seront éloignées entre elles d'environ deux pieds & demi, pour un homme de cinq pieds six pouces, inclinez-les de sorte que le côté du petit doigt de chacune soit un peu plus élevé que celui du pouce. Mettez alors de la vigueur à la continuation du mouvement de vos bras, vous avancerez. Vos mains n'ont pas encore cessé d'être au niveau des épaules; mais lorsqu'elles seront diamétralement opposées, il faudra que l'extrémité des bras, sans qu'ils cessent d'être tendus, pénètre plus avant dans l'eau à mesure que vous agrandirez la portion de cercle qu'ils décrivent. Ici le mouvement doit être rapide; car ce n'est que par la résistance de l'eau non-seulement que vous continuez d'avancer, mais encore que vous vous soutenez sans faire la culbute. Je suppose dans cet instant qu'on n'a pas de lièges, & qu'on veut nager dans une situation horizontale. Cependant si tous vos mouvements ont été bien ménagés, vous aurez du temps de reste pour plier vos bras, les rapporter devant votre poitrine (observant de leur faire reprendre, ainsi qu'aux mains, leur position horizontale pendant ce trajet), & vous élaner une seconde fois.

Malgré les efforts que j'ai faits pour me rendre intelligible, je ne me flatte pas d'être entièrement compris à la première lecture; mais j'espère qu'en me lisant avec attention une seconde fois, on entendra facilement tout ce qui n'aura pas été en-

K k k ij

tendu la première. Cependant si l'on ne trouvoit pas toutes mes explications également claires, il ne faudroit point se rebuier pour cela. Il suffira d'en avoir compris quelques unes pour être en état de suppléer soi-même les autres, avec un peu d'attention, puisqu'elles portent toutes sur un petit nombre de principes simples & faciles à retenir; sçavoir, que nos corps sont plus légers que l'eau; que nos corps ne sont pas par-tout également légers; qu'il faut donner aux parties les plus légères un poids capable de les tenir en équilibre avec les plus pesantes; que les différentes parties de notre corps ne peuvent acquérir cette variété de poids que par la diversité de leur position, ou par la résistance de l'eau.

En s'exerçant à la lisière une heure par jour, il faudra retrancher à chaque fois une portion égale des deux cônes, pour les diminuer de volume en raison des forces qu'on aura acquises. L'homme le plus stupide sur l'eau, c'est à dire, le plus craintif, nagera sans aucun secours avant la quinzaine.

Ceux qui auront d'abord préféré de plonger, pourront également s'exercer à la lisière, lorsqu'ils voudront commencer à nager. Mais j'ai vu des personnes qui n'avoient pas besoin de cette ressource, & qui, après avoir plongé quatre ou cinq jours au plus, essayoient leurs forces, en sortant la tête de l'eau, & ne les essayoient pas en vain. Il est vrai que j'attribuois une partie de leurs succès à la confiance qu'elles avoient en moi.

Lorsque vous ne serez plus à la lisière, vous vous accoutumerez à donner à vos membres divers mouvements pour vous faire avancer. On nage *en chien*, on nage *en grenouille*, on *coupe l'eau*, on nage *en griffon*, on nage à *coups de poings*, on nage à *coups de pieds*, &c. Je vous ai fait nager en grenouille. Mes leçons vous seroient inutiles pour nager autrement; il vous suffira de regarder un nageur une fois; mais souvenez-vous que celui qui ne nage que d'une manière est bientôt fatigué, & que celui qui plonge ne l'est jamais.

Jusqu'ici j'ai supposé que vous nagez dans une eau morte; mais lorsque vos forces vous le permettront, ne négligez pas de vous exercer dans les eaux courantes. C'est-là seulement qu'on peut déployer toutes les ressources dont on aura besoin dans les grands dangers. Le philosophe qui vouloit apprendre à son disciple à traverser l'Hellespont dans les canaux de son jardin, n'étoit pas nageur.

Je serois graver des milliers de planches en tailladouce, qu'elles n'enseigneroient point comment on peut garder sur l'eau certaines postures. Les moyens qu'on y emploie dépendent du poids du corps, de sa conformation, du poids de l'eau, de sa profondeur, de sa rapidité, de son agitation; en sorte que le plus habile nageur emploie d'autres moyens sur la Seine, sur le Rhin, sur le Rhône & dans l'Océan. Mais il ne faut pas croire que la découverte de ces différents moyens exige de profondes réflexions; le nageur le plus borné en fait

avant là-dessus que le nageur qui professe la physique; semblable à ces brutes qui se perchent sur le bord d'un précipice, après s'être assurés que le roc qui est sous leurs pieds est assez fort pour les soutenir.

Il est cependant deux ou trois préceptes généraux qui épargneront à mon lecteur diverses tentatives; les voici.

Pour nager debout, sans le secours des bras, il faut écarter les jambes le plus qu'on pourra, & marcher dans cette situation. Si, malgré cet écart, on enfonçoit, il faudroit plier les jambes & marcher à genoux.

Si l'on veut nager debout dans une rivière, il faut se présenter incliné contre le courant, afin de n'être pas culbuté par l'eau, dont la rapidité augmente à mesure qu'elle est éloignée du fond.

Si en nageant dans une eau morte, on se trouve arrêté par des herbes, il ne faut point batailler pour s'en débarrasser de force, mais s'arrêter tout de suite, dégager d'abord les bras sans les sortir de l'eau; charger ses poumons de beaucoup d'air, si l'on a de la peine à se soutenir; & pour reprendre sa respiration, poser les mains horizontalement, ainsi que les bras. On répétera la chose aussi souvent qu'on en aura besoin.

Les bras étant dégagés, on ôte les herbes qui peuvent s'être entortillées autour du cou; ensuite on se met debout, & d'une seule main, tandis que l'autre est à la surface de l'eau, on tire délicatement & brin à brin toutes les herbes qui sont autour des jambes & des cuisses.

Votre corps étant bien renvoyé, le plus sûr; pour vous tirer de ce mauvais pas, est de vous étendre sur le ventre, les cuisses & les jambes jointes & immobiles. Vous vous coulerez à travers les herbes en nageant des bras seulement. Si l'espace vous manque pour les déployer autour de vous, il faudra les mouvoir *en chien*, & vous êtes hors de danger.

Je viens de parler, pour la première fois, du parti qu'un nageur peut tirer de l'air en l'accumulant dans ses poumons. Ce moyen d'alléger le corps, toutes les fois que les autres ne suffisent pas, est si naturel, que la plupart des écoliers se gonflent dans l'eau dès la première leçon, sans qu'ils en apperçoivent eux mêmes.

Il me reste à donner quelques avis aux plongeurs.

Puisque tous les hommes ne sont pas également lourds relativement à leur volume, tous n'ont pas la même facilité de pénétrer dans le sein des eaux. Bien plus, il en est qui éprouvent une impossibilité absolue de plonger. J'ai vu à Naples un ecclésiastique si chargé de graisse, qu'il se promenoit dans la mer sans se mouiller plus haut que la ceinture, quelques efforts qu'il fit pour enfoncer. Je suis persuadé que si une maladie le maigrissoit au point de lui enlever cette faculté, il n'oseroit plus se confier à l'eau sans avoir appris à nager; il seroit dans le

cas d'un homme qui, ayant toujours fait usage d'un corset de liège, se trouveroit tout-à-coup privé de cet instrument.

L'expérience apprend bientôt à un plongeur les moyens qui lui sont le plus propres ; cependant on peut établir quelques règles générales.

Pour disparoitre tout-à-coup, qu'on se mette debout, les jambes jointes, les pieds tendus, les bras élevés ou abaissés, & appliqués le long du corps. Pour remonter, on se mettra sur le ventre ou sur le dos ; ou seulement on écartera les jambes & les bras en se tenant debout.

On peut aussi entrer la tête la première en abaissant les bras & en élevant les jambes de sorte que les pieds soient la dernière partie du corps qui disparoitte. Cette manière de plonger cause plus d'étonnement que les autres à ceux des spectateurs qui ne sont pas initiés.

Si l'on veut se jeter dans l'eau d'un lieu élevé, il faut se tenir bien droit, les bras collés le long du corps, les jambes croisées dans leur longueur, les pieds tendus, & présenter les orreils les premiers. Mais je conseille d'abandonner aux gens du métier cet exercice dangereux.

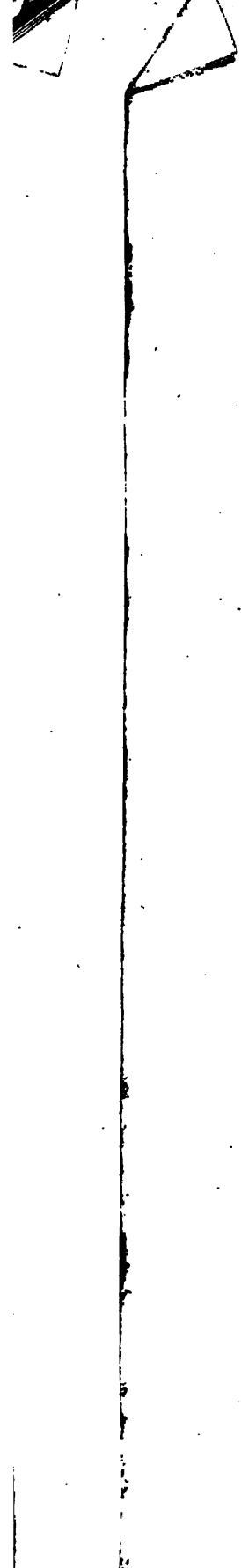
Quoique l'air dont on remplit ses poumons rende moins lourd, & paroisse aller contre le but qu'on se propose en plongeant, je suis d'avis qu'on s'en munisse d'une bonne dose, s'il se peut. C'est le moyen de conserver plus longtemps ses forces, lorsqu'on a du chemin à faire dans l'eau. D'ailleurs on y prolonge son séjour de plusieurs secondes, en lâchant par intervalles des bouffées, qu'on aura soin de ménager le plus qu'il sera possible.

Les éponges qu'on tient à la bouche après les avoir huilées, offrent aux poumons un léger secours, en leur procurant le peu d'air que l'eau n'en aura pu chasser.

Je ne connois aucun plongeur qui, sans employer les secours de l'art, soit en état de demeurer trois minutes sous l'eau. Les plongeurs de profession se bornent communément à deux ; & plusieurs ne vont pas jusques-là. J'ai vu des gens me soutenir que j'étois resté plus de cinq minutes ; mais ils n'avoient pas regardé leur montre.

Quant aux personnes assez heureuses pour pouvoir vivre sous l'eau des heures entières, elles font une exception à la règle, & l'avantage dont elles jouissent ne s'acquiert point par le travail.

Fin du Volume.





UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 06830 9825

B 484760

