



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/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

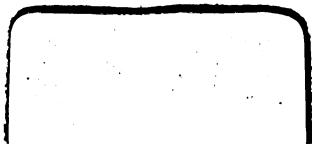


17



175

26421



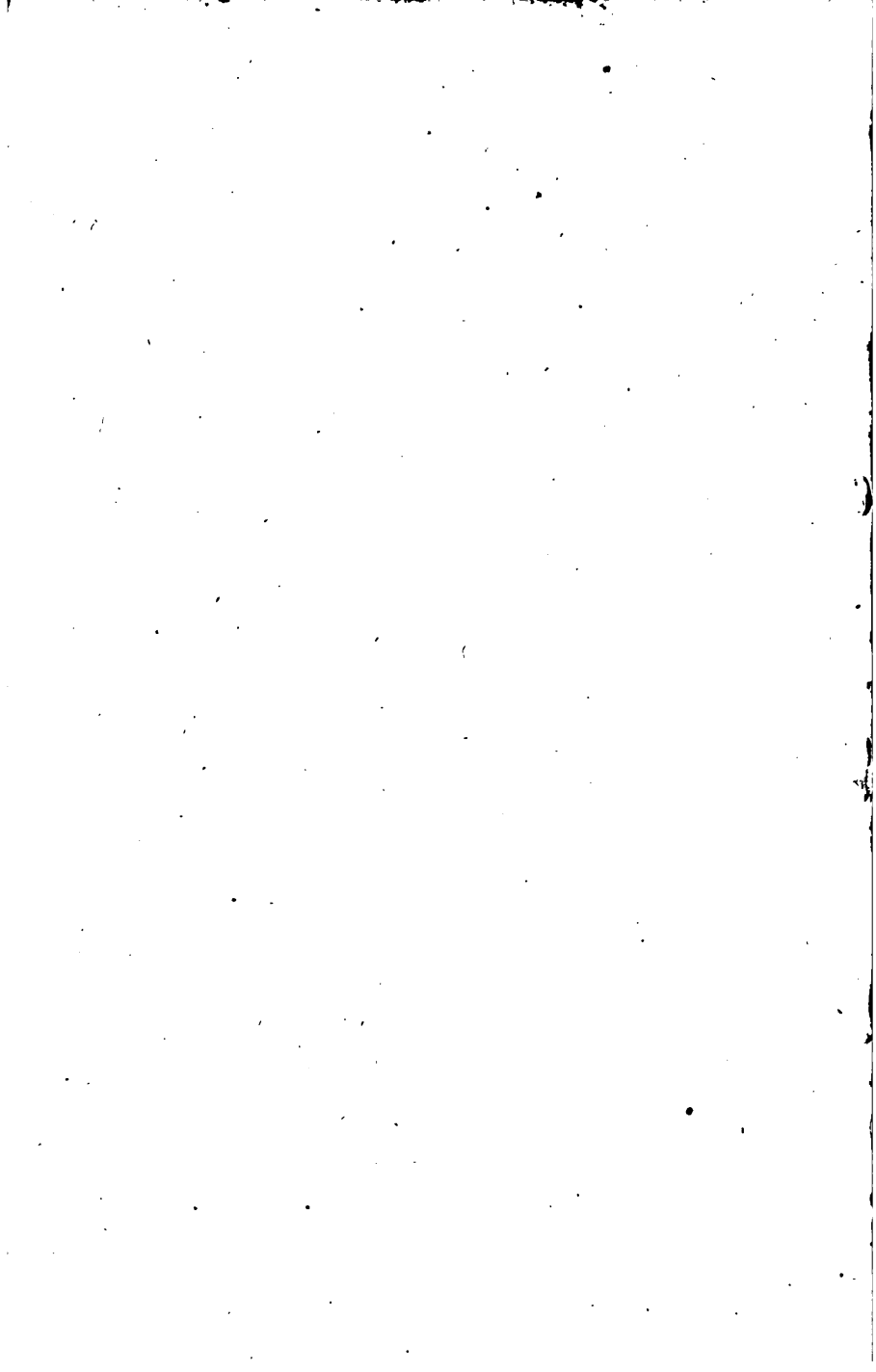
TAYLOR
INSTITUTION
LIBRARY



ST. GILES · OXFORD

VOLTAIRE FOUNDATION FUND

Vet. Fr. II B. 17/00



L'ART

DU

THEÂTRE.



L'ART
DU
THEÂTRE,

A MADAME ***.

Par FRANÇOIS RICCOBONI,



A PARIS,

Che } C. F. SIMON, Fils, Imprimeur de la REINE
& de l'Archevêché:

&

Che } GIFFART, Fils, Libraire, rue S. Jacques,
à Sainte Therese.

M. DCC. L.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



AVANT-PROPOS.

J'AVOIS composé ce petit Ouvrage il y a plusieurs années ; quelques amis qui le connoissoient, vouloient m'engager à le donner au Public ; mais une délicatesse assez bien fondée m'a retenu jusqu'à présent. Lorsqu'on se donne pour Précepteur dans un Art que l'on exerce, il semble toujours aux esprits malins que l'on cherche à se donner pour modèle. Je n'ai point voulu me faire soupçonner d'une idée que je n'ai jamais eüe. Maintenant que la foiblesse de ma santé m'oblige à quitter le Théâ

AVANT-PROPOS.

tre , je ne crois plus avoir rien à ménager de ce côté-là , & l'on ne me soupçonnera pas de vouloir chercher pour l'avenir une réputation dont je ne serai plus à portée de tirer aucun avantage.



T A B L E

DES SOMMAIRES.

L E Geste.	Page 4
La Voix.	14
La Déclamation.	20
L'Intelligence.	30
L'Expression.	36
Le Sentiment.	45
La Tendresse.	46
La Force.	50
La Fureur.	57
L'Entouffiaffie.	53
La Noblesse.	55
La Majesté.	56
La Comédie.	58
Les Amans.	59
Les Caractères.	61
Le bas-Comique.	65
Les Femmes.	69
Le Plaisant.	71
Le Jeu muet.	75
L'Ensemble.	79
Le Jeu de Théâtre.	82
Le Temps.	84

T A B L E.

<i>Le Feu.</i>	91
<i>Le Choix.</i>	94
<i>La Pratique.</i>	96
<i>La Chambre.</i>	97
<i>L'Académie.</i>	98
<i>Le Barreau.</i>	99
<i>La Chaire.</i>	100
<i>Le Théâtre.</i>	Ibid.

Fin de la Table.

L'ART



L'ART
DU
THEÂTRE,
A MADAME ***.



MADAME,

LE goût que vous avez pour la
Comédie est devenu chez vous une
passion, puisque n'ayant pu vous
borner au plaisir de la voir jouer sur

A

les Théâtres publics , votre plus grande satisfaction est de la représenter vous-même. La mode semble autoriser votre penchant. Paris est plein de Théâtres particuliers , & tout le monde veut être Acteur. Comme il faut s'acquitter le mieux qu'il est possible de tout ce que l'on entreprend , vous avez cru qu'il vous falloit des conseils pour réussir dans un art que vous trouviez difficile , & vous m'avez fait l'honneur de vous adresser à moi pour avoir un guide dans vos amusemens de Théâtre. Mais ce n'est pas assez , Madame , de raisonner sur quelques rôles dont on s'est chargé , & d'apprendre à les jouer plutôt par mécanique que par connoissance. Il faut se mettre en état de jouer par réflexion , & seavoir les vrais principes de l'art. Et comment les apprendre ? si personne ne s'est donné

la peine de les écrire ; si les Comédiens eux-mêmes sont obligés de passer la vie à développer chez eux, à force de pratique, des règles qu'il auroit fallu sçavoir avant de commencer, & que l'on ne parvient à connoître que lorsqu'on n'est plus en état d'en faire usage. Mon pere a composé un petit *Traité*, qui a pour titre, *Pensées sur la Déclamation* ; cet ouvrage est rempli des réflexions les plus fines & les plus délicates ; mais combien de lecteurs se sont trompés en croyant l'avoir parfaitement entendu ! Il est presque impossible de bien concevoir les coups de maître qui rendent un Acteur excellent, & supérieur dans son art, sans être auparavant bien instruit des moyens par lesquels on peut atteindre à la médiocrité ; & lire les pensées sur la Déclamation avant d'avoir appris l'art de déclamer, c'est vouloir pein-

L'Art du Théâtre.

dre sans avoir étudié le dessein. Je ne cherche point ici à rien ajouter à cet ouvrage, que je respecte autant que celui qui l'a écrit. Je vais seulement, Madame, vous détailler les petits principes qu'il faut apprendre les premiers, & qui vous serviront d'acheminement à l'étude d'un traité, dans lequel vous trouverez après, le vrai sublime du Théâtre.

LE
GESTE.

Je vais commencer par vous parler du Geste, & cela vous paroîtra peut-être bisarre. Mais si vous faites attention qu'en paroissant au Théâtre on se présente avant de parler, vous conviendrez que la contenance est la première chose dont il faut s'instruire *. Cette partie est d'ail-

* L'ordre que je vais suivre est précisément celui dans lequel un Comédien doit faire l'étude de son

leurs celle qui paroît la plus embarrassante à ceux qui n'ont pas d'habitude. Elle l'est en effet ; on ne sçauroit parvenir à dire son rôle comme on se l'est proposé , sans avoir auparavant surmonté toutes les difficultés de la figure. On a coutume de dire qu'il n'y a point de règle pour le geste , & je crois que l'on se trompe. J'entends par le geste, non-seulement le mouvemens des bras , mais encore celui de toutes les parties du corps ; car c'est de leur harmonie que dépend toute la grace de l'Acteur.

Pour avoir bon air il faut se tenir droit , mais non pas se tenir trop droit. Tout ce qui approché de l'excès devient affectation , paroît désagréable aux yeux, & donne de la contrainte ; d'ailleurs en se tenant trop droit on se prive du plus grand avantage dans les instans marqués du tragique & du haut comique. Lorsqu'on

est obligé de se montrer supérieur aux autres Acteurs avec lesquels on est en scène, & de prendre un air qui leur en impose, c'est pour lors qu'il faut se redresser, & paroître plus grand qu'aucun d'eux par sa contenance. Mais si dans tout le courant du rôle on s'est tenu aussi droit qu'il est possible, on a perdu la faculté d'aller plus loin dans ces momens où la contenance doit croître. Il faut encore songer que le corps trop renversé & la tête trop haute, contraignent les épaules & donnent de la difficulté au mouvement des bras.

Quelquefois on est obligé de se courber pour montrer du respect ou de l'attendrissement. Dans ces occasions beaucoup de Comédiens pèchent par la contenance. Ils ont coutume de plier de la ceinture, en tenant l'estomac & la poitrine extrêmement roides. Comme le corps se trou-

ve hors d'équilibre dans cette situation , si les deux pieds sont près l'un de l'autre , ils éloignent celui qui est derrière , & fléchissent un peu le genouil de devant , ils élèvent un bras fort haut , étendent l'autre au long de la hanche , & jouient des morceaux entiers dans l'attitude de cette statuë antique qui représente un gladiateur dans le combat. Comme cette position forcée est devenue fort à la mode , par l'habitude de la voir on s'y est accoutumé de maniere que l'on n'en apperçoit plus le ridicule. Il faut se courber de la poitrine sans craindre de grossir ses épaules , qui , dans cette occasion ne peuvent jamais faire une mauvaise figure. On me dira que la durescé des cuirasses à la Romaine , & les corps balainés des femmes s'opposent à la règle que je donne : je conviendrai que tous ces ajustemens sont incommodes ; mais

il vaut mieux , lorsqu'on est gêné par l'habit , ne baisser que la tête , qui est toujours la plus remarquable , & ne pencher que foiblement le corps ; dans cette position l'on est en même-tems agréable à la vûe , & convenable à la situation. Au moins dans la Comédie les hommes ne pourront jamais trouver une excuse dans la gêne de l'habillement.

On doit marcher d'un pas assuré , mais égal , modéré & sans secousse. Quelques Acteurs tragiques, croyant se donner un air plus grand , marchent d'un pied si fortement appuyé , que tout leur corps en reçoit un ébranlement , & que l'on voit à chaque pas danser leur tonnelet. Bien loin que cette démarche extraordinaire puisse rien ajouter à la noblesse , elle fait tort à l'illusion , & découvre le Comédien apprêté , lorsqu'on devroit n'appercevoir que la liberté du Héros.

Enfin , on est souvent en peine de ses deux bras. Le chapeau en employe ordinairement un. Mais si l'Acteur est obligé de se couvrir , vous le voyez le plus souvent décontenancé. Dans l'habit à la Française , une main dans la poche & l'autre sur la poitrine , font encore une ressource ; pour les tragiques ils ne peuvent que porter une main derrière le dos , & quelquefois toutes les deux pour se tirer d'embarras.

Si l'on vouloit faire attention à la maniere dont un homme est construit , on verroit qu'il n'est jamais plus aisément campé , & plus sûrement bien dessiné , que dans le tems où posant également sur ses deux pieds , peu distans l'un de l'autre , il laisse tomber ses bras & ses mains où leur propre poids les porte naturellement ; c'est ce qu'on appelle , en terme de danse , être à la seconde

position, les mains sur les poches. C'est la situation la plus naturelle & la plus simple ; cependant on a toujours une peine infinie à y bien poser quelqu'un qui apprend à danser. Il semble que la nature s'oppose perpétuellement à elle-même. Pour le raisonnement, comme il est rarement juste, il cherche à éviter sans cesse les beautés simples, & nous le voyons dans tous les arts où le recherché le plus extraordinaire est aujourd'hui un peu trop à la mode.

Quand on parle, il faut que les bras agissent. Voici le point que vous attendiez, Madame, & vous trouvez peut-être que je n'y suis arrivé que bien tard. Je ne crois pourtant pas avoir encore dit beaucoup de choses inutiles ; de plus, je m'attacherai à expliquer les parties les plus mécaniques avec des détails scrupuleux, parce que les mauvaises ha-

bitudes une fois contractées sont incorrigibles.

On ne parvient à la grace des bras qu'avec beaucoup d'étude ; & quelque bonnes que puissent être nos dispositions naturelles , le point de perfection dépend de l'art. Pour que le mouvement du bras soit doux ; voici la regle que l'on doit observer. Lorsqu'on veut en élever un , il faut que la partie supérieure , c'est-à-dire , celle qui prend de l'épaule au coude , se détache du corps la première , & qu'elle entraîne les deux autres qui ne doivent prendre force pour se mouvoir que successivement , & sans trop de précipitation. La main ne doit donc agir que la dernière. Elle doit être tournée en bas jusqu'à ce que l'avant-bras l'ait portée à la hauteur du coude ; alors elle se tourne en haut , tandis que le bras continue son mouvement pour s'élever jus-

qu'au point où il doit s'arrêter. Si tout cela se fait sans effort, l'action est parfaitement agréable. Pour redescendre, la main doit tomber la première, & les autres parties du bras la suivre dans leur ordre. On doit encore faire attention à ne jamais tenir les bras trop roides, & à faire toujours sentir le pli du coude & du poignet. Les doigts ne doivent point être absolument étendus, il faut les arrondir avec douceur, & observer entr'eux la gradation naturelle, qu'il est aisé de remarquer dans une main médiocrement pliée. On doit éviter, autant qu'il est possible, d'avoir le poing totalement fermé, & sur tout de le présenter directement à l'Acteur auquel on parle, dans les instans même de la plus grande fureur. Ce geste par lui-même est ignoble, devant une femme il est impoli, & vis-à-vis d'un homme il de-

vient insultant. Il ne faut point gesticuler avec vitesse ; au contraire , plus le geste a de lenteur & de mollesse , plus il est agréable. Si l'on s'écarte de ces règles , & que par exemple on fasse agir la main & l'avant-bras les premiers , le geste est gauche ; si le bras s'étend trop vite & avec trop de force , le geste est dur ; mais lorsqu'on gesticule de la moitié du bras , & que les coudes demeurent attachés au corps , c'est le comble de la mauvaise grace. Cependant il faut éviter d'avoir les deux bras également étendus , & de les porter tous deux à la même hauteur , car ce geste en croix dont les Musiciens accompagnent ordinairement la cadence à la fin d'un air , n'est point un modèle à suivre. C'est une règle assez connue , que pour l'ordinaire la main ne doit pas s'élever au-dessus de l'œil. Mais quand une violente passion le transf.

porte , l'Acteur peut oublier toutes les règles ; il peut se mouvoir avec promptitude , & porter ses bras jusqu'au-dessus de sa tête. Cependant s'il a pris l'habitude d'être doux & gracieux , ses mouvemens les plus vifs se sentiront toujours des bons principes. Au reste , gardez-vous bien , Madame , de déclamer devant un miroir pour étudier vos gestes ; cette méthode est la mere de l'affectation : il faut sentir les mouvemens & les juger sans les voir.

LA VOIX. Le moyen de faire sortir sa voix avec un son plein , flateur & naturel , est une des études les plus nécessaires pour le Théâtre. Nous devons d'abord sentir en parlant haut , quels sont les tons de notre voix qui peuvent avoir de l'aigreur ou du grêle ; & remarquer s'il y en a d'autres qui deviennent sourds , & s'éteignent

dans notre bouche , lorsque nous cherchons à les proférer. On peut , à force d'exercice , adoucir les premiers , donner du corps aux autres , enfin rendre à peu près égaux tous les sons que nous sommes en état de parcourir. Un travail obstiné parvient à donner au gosier beaucoup plus de flexibilité , qu'il ne semble en avoir naturellement.

Pour éviter les sons grêles ou glapissans , il faut que la poitrine agisse toujours avec une égale fermeté , & que le gosier ne se rétrécisse point trop dans le passage des sons. On doit soigneusement ménager son haleine , & n'en fournir qu'autant que la voix en exige. Quand l'haleine sort en trop grande abondance , elle offusque le son , parce qu'elle embarrasse le gosier , & c'est pour lors qu'elle produit ce qu'on appelle une voix sépulchrale. Il ne faut jamais

excéder sa poitrine pour donner de la force à l'expression ; car au lieu d'augmenter sa vigueur , on la diminue , & l'on se met dans la nécessité d'employer ces violentes aspirations que l'on entend du fond de la Salle , & qui font souffrir le spectateur.

Chacun doit se servir de la voix que la nature lui a donnée , & ne jamais chercher à lui substituer un son qui n'est pas le sien propre. Je vais , Madame , expliquer par un exemple ce que j'entends par une voix contrefaite , & vous en faire connoître la mécanique. Quelques-uns veulent se faire une grosse voix , voici comme ils s'y prennent. Après avoir rassemblé dans leur poitrine toute l'haleine qu'elle peut contenir , ils ont soin , en faisant sortir les sons avec force , d'ouvrir extrêmement le gosier , d'élever le palais & de retirer la langue plus en dedans qu'à l'ordinaire.

l'ordinaire. Alors la bouche formant un vuide, & les lèvres ne pouvant parfaitement s'ouvrir, cela produit une espece de porte-voix qui grossit le son de la parole. Quoique ce son de voix ait au premier abord quelque chose de séduisant, il est emprunté, & par conséquent mauvais. Beaucoup de Chanteurs ont recours à cet artifice, & j'ai entendu des Musiciens qui en connoissoient le défaut, appeller cela des sons voutés, apparemment à cause de la voûte que forme le palais en ce moment-là.

On fait encore plus mal en s'efforçant d'imiter la voix personnelle d'un autre Acteur. L'imitation de ceux qui nous ont précédés est funeste. C'est d'abord un fort petit mérite de jouer comme un autre, & rien ne peut être digne de louanges que celui qui se montre original. Mais le

plus grand mal est que nous ne pouvons jamais imiter que les défauts de notre modèle. J'ai vû deux méthodes de voix se succéder à Paris, & toutes les deux avoient pris leur source dans l'imitation.

La fameuse Champmêlé, si brillante du tems de Racine, avoit une voix sonore & fort éclatante dans le haut. Les tons élevés lui étant favorables, elle les employoit avec succès. Ses imitatrices que j'ai vû jouer dans ma jeunesse ne connoissant peut-être d'autre beauté dans son jeu que les sons brillans qui leur frappaient l'oreille, vouloient toutes chanter aussi haut, ce qui produisoit des glapissemens affreux dans celles dont la voix n'étoit pas propre à cette façon de déclamer. La Lecouvreur a fait naître une manière toute différente. La nature avoit donné à cette admirable Actrice une

voix sourde & d'une très-petite étendue. Ses talens supérieurs effaçant en elle un aussi grand défaut, elle étoit attendrissante au dernier point. Celles qui cherchoient à l'imiter s'imaginant que le touchant de la Lecouvreur venoit de sa voix sourde, la copioient dans ce défaut. Elles affectoient de prendre le ton le plus bas qu'elles pouvoient, & de gâter le son naturel de leur voix. Par-là on entendoit des femmes parler avec une voix d'homme, & cette voix n'étant pas soutenue par une poitrine assez forte, devenoit triste & lugubre, au lieu d'être flatteuse & touchante.

Toutes ces voix d'imitation sont très-défectueuses. L'on est également désagréable en parcourant trop souvent les sons qui se trouvent de part ou d'autre à l'extrémité de la voix; c'est le *medium* que l'on doit em-

ployer ordinairement , parce qu'il en est la partie la plus belle & la plus sonore. On peut en sortir quelquefois , mais ce doit être avec modération & dans les occasions où cela devient absolument nécessaire. Sur tout point de voix empruntée , car elle ne sçauroit avoir beaucoup d'étendue , & par conséquent elle est privée de la variété des sons qui ne provient que de l'éloignement qui peut se trouver entr'eux.

Après avoir parlé des parties mécaniques du Théâtre , & qui ne sont , pour ainsi dire , que les instrumens dont l'Acteur est obligé de se servir pour la représentation , il faut passer à celles qui forment le jeu , & qui ne dépendent que de l'entendement.

IL
DÉCLA-
MATION.

Les anciens ne prenoient qu'en mauvaise part le mot de Déclama-

tion, & son étymologie fait voir qu'ils n'appelloient Déclamateurs que ceux qui parloient en criant. Il faut prendre garde de nous tromper au vrai sens de ce terme. Ce n'est point la force de la voix qui fait le cri, c'est la façon de porter le son, & sur tout la fréquente rechute aux intervalles de même espee, c'est ce que j'expliquerai peu à peu dans la suite. Les Comédiens & les Orateurs chez les Romains parloient avec beaucoup de force; ils étoient obligés d'élever sans cesse la voix pour être entendus par une foule immense d'Auditeurs. Les Orateurs sacrés sont obligés d'en user de même, lorsqu'ils sont dans un lieu vaste; les Comédiens en Italie parlent beaucoup plus haut qu'en France, parce que leurs Théâtres sont plus grands: cependant tout cela se fait sans déclamer. C'est la véhémence & la mo-

notoie jointes ensemble, qui forment la déclamation. Commencer bas, prononcer avec une lenteur affectée, traîner les sons en langueur sans les varier, en élever un tout-à-coup aux demi-pauses du sens, & retourner promptement au ton d'où l'on est parti; dans les momens de passion, s'exprimer avec une force surabondante, sans jamais quitter la même espece de modulation, voilà comme on déclame. Ce qui paroît le plus surprenant, c'est qu'une pareille façon de dire soit née en France & s'y soit toujours conservée. La nation du monde qui recherche le plus la grace, la douceur & l'aisance, & qui a plus que toute autre le talent d'y réussir, est celle chez qui le Théâtre a de tous tems adopté la monotonie, la pesanteur & l'affectation. Je ne prétends point ici faire la satire des Comédiens d'aujourd'hui,

ils ont toujours été de même à Paris. Moliere a perdu ses peines à les critiquer dans plusieurs de ses petites Pièces , & le Théâtre Italien à les parodier. Rien n'a jamais été capable de détruire un mal trop enraciné. C'est ici que les meilleurs Acteurs font obligés de se conformer au goût général , & depuis long tems établi ; en dépit de soi-même on est forcé de suivre le torrent , & de contracter des défauts accredités , sans lesquels on risqueroit de déplaire.

Le célèbre Baron , qui méritoit par bien des parties la grande réputation dont il jouissoit , étoit le seul qui n'avoit point de déclamation. Il étoit pourtant le plus admiré , pourquoy n'a-t-on point cherché à le suivre ? Il jouoit avec plus de force que personne , mais il n'étoit jamais forcé , aussi le plus grand rôle tragique le fatiguoit beaucoup moins.



qu'un rôle médiocre n'auroit fatigué tout autre. Mais ceux qui jouoient avec lui étoient déjà trop formés avant qu'il parut ; il n'étoit plus tems de chercher à se corriger. On dit que dans sa jeunesse Baron avoit declamé comme les autres. Dans une absence de trente années il avoit perdu ses premières habitudes, & les solides réflexions qu'il avoit faites sur un art pour lequel il avoit reçu de la nature les plus grands avantages, ayant changé le fond de son jeu, il reparut plein de cette simplicité & de cette vérité dont il étoit un excellent modèle. Malheureusement il ne pouvoit long tems durer, & cet admirable exemple a été trop tôt perdu pour les Comédiens.

Venons au principe. Les Vers tragiques doivent être prononcés avec le son qu'exigent naturellement les pensées qu'ils renferment. Lorsqu'un

Héros parle de choses qui ne l'émouvent point, pourquoi devoit-il affecter un son de voix extraordinaire? Lorsqu'une Princesse n'est point agitée de passions, pourquoi faut-il qu'elle pleure? Cela arrive pourtant tous les jours. Est-il nécessaire, pour dire noblement, de ne jamais s'éloigner d'une monotonie choquante. Les Vers tragiques ont à la vérité une mesure uniforme, mais ils ne s'enchaînent pas toujours de la même manière. Ce que l'on y dit change à chaque instant de pensée & de sentiment, il faut donc à chaque moment changer de ton. Il est vrai que dans les morceaux tranquilles ces tons doivent être liés les uns aux autres par des degrés imperceptibles; mais un ton toujours uniforme ne sauroit être approuvé.

L'on a porté les fausses réflexions sur la déclamation jusqu'au point de

se faire là-dessus les principes les plus déraisonnables, en voici un. L'on croit qu'il faut toujours commencer une Tragédie à voix basse & sans force de jeu, afin de se ménager les moyens de toujours augmenter l'expression jusqu'à la fin de la Piece. Sur ce principe j'ai vu des Acteurs commencer la Tragédie de Mitridate, où Xifarès entre sur la scène en déplorant la mort de son pere qu'il vient d'apprendre, par débiter cette nouvelle avec autant de sang froid, que nous parlerions de la mort du grand Mogol si l'on venoit nous l'annoncer. La seule règle à suivre est celle que nous prescrit le sentiment que nous avons à rendre. Si l'Auteur a commencé sa Tragédie par les discours d'un fils désespéré d'avoir perdu son pere, ce fils doit, en arrivant sur la scène montrer la douleur la plus vive, & l'exprimer avec la plus

grande force. L'Acteur doit rendre les choses telles qu'elles sont en quelque lieu de la Piece qu'elles soient placées. Tant pis pour l'Auteur s'il n'a pas eu l'habileté de porter le sentiment plus loin dans la fuite.

Il est nécessaire à présent , Madame, que je vous fasse observer une chose essentielle. La mode de finir les phrases par un ton qui en désigne la terminaison , s'est presque totalement perdue. Tous les Vers se finissent aujourd'hui par des sons en l'air , & il semble que dans une Piece il n'y ait plus ni points ni virgules. Pour éviter ce défaut , je vais vous faire sentir quel est l'enchaînement de sons qui marque la terminaison du sens. La division des tons dans la parole a des intervalles beaucoup moindres que dans le chant ; cependant une oreille délicate sent la comparaison que l'on peut faire de ces

deux especes de divisions. On doit marquer un point en parlant, comme l'on fait une cadence de basse dans la Musique. La basse, pour terminer un chant, forme en descendant une intonation de quinte, c'est-à-dire, qu'elle entone la quinte du ton, & de-là descend tout d'un coup à la note tonique. Ce doit être la même chose dans la parole. Lorsque la voix entone en descendant un intervalle assez éloigné pour ressembler à celui d'une quinte, l'oreille sent que la phrase est terminée. Mais lorsque le son de la dernière syllabe se trouve le même que celui des syllabes précédentes, ou qu'il monte au-dessus des autres, le sens demeure suspendu, & le spectateur attend que l'Acteur continue. C'est une attention très-nécessaire que d'apprendre à faire un point; car c'est de-là que dépendent les changemens de ton.

qui produisant à l'oreille, l'effet le plus agréable, & font sentir la justesse & la variété de l'expression.

On ne se feroit jamais imaginé que quelqu'un établit pour principe, que c'est une monotonie de finir toutes les phrases à l'octave en bas. Sans m'embarasser du faux de l'expression, je ne m'attache qu'à la fausseté de l'idée. Croit-on que ce ne soit pas une monotonie de les finir toutes en l'air ? De ces deux uniformités ne doit-on pas choisir celle qui est prescrite par la nature, plutôt que celle qui marque tout à la fois un manque de goût, d'oreille & de bon sens ? Je dis plus, une seule phrase terminée sans faire un point, est une faute insupportable. Voilà comme l'on juge ! On voit le Spectacle ; on entend dire qu'un Acteur est bon, & l'on s'aveugle à tel point, que l'on prend tous ses défauts pour des per-

fections, qu'on les donne pour modèle, & que l'on prétend en tirer des principes. Je dis que ces jugemens partent de l'oui-dire ; car un spectateur qui juge par connoissance, sçait distinguer dans un sujet qui mérite de plaire, quelles sont ses bonnes ou ses mauvaises qualités.

**L'INTEL-
LIGENCE.**

Lorsqu'on veut faire l'éloge d'un Comédien, on affecte aujourd'hui de vanter son intelligence. En effet, il en faut une grande, non seulement pour bien rendre toutes les variétés des rôles différens que l'on joue, mais encore pour faire sentir toutes celles qui se rencontrent dans une même Piece. Cependant nous voyons honorer souvent du nom d'intelligence ce qui n'est qu'une façon grossière d'entendre ce que veulent dire les mots de son rôle. C'est bien peu de chose qu'une pareille ins

telligence , c'est la moindre qualité que puisse avoir un A^cteur ; mais tous ne l'ont pas , ainsi l'on doit sçavoir gré à ceux chez qui elle se trouve. Ce qui mérite vraiment le nom d'intelligence , est le premier talent du Théâtre. C'est elle qui fait seule les grands Comédiens , & sans qui on ne peut jamais être tout au plus qu'un de ces médiocres sujets , à qui de certains agrémens dans la figure ou dans la voix donnent quelquefois du brillant , mais dont le connoisseur ne peut être pleinement satisfait. Il ne suffit pas d'entendre les discours qu'un Auteur a mis dans notre bouche , & de ne pas les rendre à contre-sens. Il faut concevoir à chaque instant le rapport que peut avoir ce que nous disons avec le caractère de notre rôle , avec la situation où nous met la scène , & avec l'effet que cela doit produire dans l'action totale.

Cette façon d'entendre est si délicate, que pour la détailler par le raisonnement, elle exigeroit elle seule un très-long ouvrage; je vais me borner à quelques exemples, qui seront assez sensibles pour expliquer les différentes attentions qu'il faut réunir pour montrer une véritable intelligence.

L'on a dans une scène à dire *bon jour*. Ce mot est bien simple, & tout le monde entend cela. Mais, ce n'est pas assez d'entendre que c'est une politesse qui se fait aux gens qui arrivent ou que l'on aborde: il est mille façons de dire *bon jour*, suivant le caractère & la situation. Un amant dit *bon jour* à sa maîtresse avec cette douceur & cette affection qui fait connoître ses sentimens pour celle qu'il saluë. Un pere le dit avec tendresse au fils qu'il aime, & avec une froideur mêlée de chagrin à celui

lui

lui dont il est mécontent. Un avare même en disant bon jour à son ami, doit se montrer occupé d'inquiétudes. Le jaloux marque une colere que la bienséance empêche d'éclater, en saluant un jeune homme qu'il est forcé de recevoir contre son gré. Une Suivante dit bon jour d'un ton flateur & insinuant à l'amant aimé de sa maîtresse, & d'un ton brusque au vieillard qui cherche à l'obtenir sans son aveu. Le petit-Maître salué avec une politesse affectée & mêlée d'un ton d'orgueil qui démontre que s'il veut bien vous saluer, c'est par bonté, & qu'à la rigueur il n'y seroit point obligé. L'homme dans la tristesse dit bon jour d'un ton affligé. Le Valet qui a fait un mauvais tour à son Maître, l'aborde avec un air qui cherche à montrer de l'assurance, mais au travers duquel on doit voir percer la crainte. Un fourbe salué

celui qu'il va duper, d'un ton qui doit inspirer la confiance à l'objet de sa trahison, & où le spectateur doit appercevoir qu'il médite une fourberie. Il faudroit détailler tous les caractères de l'humanité, & toutes les situations de la vie, si l'on vouloit expliquer les innombrables variétés qui peuvent se rencontrer dans l'expression d'un mot, qui paroît si simple à l'abord. Monsieur de la Torilliere, pere de celui qui est encore au Théâtre, étoit en cette partie l'Acteur le plus parfait que j'aye jamais entendu. Il ne croyoit pas qu'un seul monosyllable fut inutile dans son rôle; un oui, un non dans sa bouche marquoit sans cesse la situation & le caractère. J'ai vû depuis les mêmes choses jouées par des Acteurs que l'on disoit parfaitement intelligens, & qui étoient bien éloignés d'entendre comme lui. C'est par cette intel-

• ligence, à qui rien n'échappe, que l'excellent Comédien est supérieur au lecteur, je dis même à l'homme d'esprit. Car tous ceux à qui la nature a donné de l'esprit seroient en état de jouer la Comédie, si cette qualité entraînoit nécessairement l'intelligence dont je parle. Mais nous avons trop d'expériences du contraire, & avec beaucoup d'esprit & d'éducation, nous avons vû plusieurs Comédiens n'entendre jamais que l'écorce de leur rôle. Je cesserai de parler sur une matiere inépuisable; mais la connoissance des différens points que je traiterai dans la suite, pourra vous donner, Madame, la facilité de revenir de vous-même à celui que j'abandonne à présent, & d'y faire des réflexions, qui peu à peu vous persuaderont que tout l'art du Théâtre dépend de cette seule partie.

L'EXPRES-
SION.

L'on appelle expression , l'adresse par laquelle on fait sentir au Spectateur tous les mouvemens dont on veut paroître pénétré. Je dis que l'on veut le paroître , & non pas que l'on est pénétré véritablement. Je vais à ce sujet , Madame , vous dévoiler une de ces erreurs brillantes dont on s'est laissé séduire , & à laquelle un peu de charlatanisme de la part des Comédiens peut avoir beaucoup aidé. Lorsqu'un Acteur rend avec la force nécessaire les sentimens de son rôle , le Spectateur voit en lui la plus parfaite image de la vérité. • Un homme qui seroit vraiment en pareille situation , ne s'exprimeroit pas d'une autre maniere , & c'est jusqu'à ce point qu'il faut porter l'illusion pour bien jouer. Etonnés d'une si parfaite imitation du vrai , quelques-uns l'ont prise pour la vérité même , & ont cru l'Acteur affecté du sentiment

qu'il représentoit. Ils l'ont accablé d'éloges , que l'Acteur méritoit , mais qui partoient d'une fausse idée , & le Comédien qui trouvoit son avantage à ne la point détruire , les a laissés dans l'erreur en appuyant leur avis.

Bien loin que je me sois jamais rendu à cet avis , qui est presque généralement reçu , il m'a toujours paru démontré que si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer , on est hors d'état de jouer. Les sentimens se succèdent dans une scène avec une rapidité qui n'est point dans la nature. La courte durée d'une Piece oblige à cette précipitation , qui en rapprochant les objets , donne à l'action Théâtrale toute la chaleur qui lui est nécessaire. Si dans un endroit d'attendrissement vous vous laissez emporter au sentiment de votre rôle ,

vosre cœur se trouvera tout-à-coup ferré , vosre voix s'étouffera presque entièrement ; s'il tombe une seule larme de vos yeux , des sanglots involontaires vous embarrasseront le gosier , il vous sera impossible de proférer un seul mot sans des hockets ridicules. Si vous devez alors passer subitement à la plus grande colere , cela vous sera-t-il possible ? Non , sans doute. Vous chercherez à vous remettre d'un état qui vous ôte la faculté de poursuivre , un froid mortel s'emparera de tous vos sens , & pendant quelques instans vous ne jouerez plus que machinalement. Que deviendra pour lors l'expression d'un sentiment qui demande beaucoup plus de chaleur & de force que le premier ? Quel horrible dérangement cela ne produira-t-il pas dans l'ordre des nuances que l'Acteur doit parcourir pour que ses

sentimens paroissent liés & semblent naître les uns des autres ? Examinons une occasion différente qui fournira une démonstration plus sensible , & contre laquelle les préjugés auront de la peine à combattre. Un A&teur entre sur la scène , les premiers mots qu'il entend , doivent lui causer une surprise extrême , il saisit la situation , & tout-à-coup son visage , sa figure & sa voix marquent un étonnement dont le spectateur est frappé. Peut-il être vraiment étonné ? Il s&ait par cœur ce qu'on va lui dire : Il arrive tout exprès pour qu'on le lui dise *.

* Je s&ais que dans cet article je suis entièrement opposé au sentiment de mon pere , comme on peut le voir dans ses pensées sur la Déclama-tion. Le respect que je dois à sa décision , le reconnoissant pour mon maître dans l'art du Théâtre , suffit pour me persuader que j'ai tort ; mais j'ai cru que ma réflexion , vraie ou fausse , ne seroit pas inutile au Lecteur.

L'Antiquité nous a conservé un fait singulier , & qui sembleroit propre à soutenir l'idée que je cherche à combattre. Un fameux Acteur tragique , nommé Esope , jouoit un jour les fureurs d'Oreste. Dans le moment qu'il avoit l'épée à la main , un Esclave destiné au service du Théâtre , vint à traverser la scène , & se trouva malheureusement à sa rencontre. Esope ne balança pas un instant à le tuer. Voilà un homme à ce qui paroît si pénétré de son rôle , qu'il ressent jusqu'à la fureur. Mais pourquoi ne tua-t-il jamais aucun des Comédiens qui jouoient avec lui ? C'est que la vie d'un Esclave n'étoit rien , mais qu'il étoit obligé de respecter celle d'un Citoyen. Sa fureur n'étoit donc pas si vraie , puisqu'elle laissoit à sa raison toute la liberté du choix. Mais en Comédien habile il saisit l'occa-

sion que le hasard lui présentoit. Je ne dis pas qu'en jouant les morceaux de grande passion l'Acteur ne resente une émotion très-vive, c'est même ce qu'il y a de plus fatigant au Théâtre. Mais cette agitation vient des efforts qu'on est obligé de faire pour peindre une passion que l'on ne ressent pas, ce qui donne au sang un mouvement extraordinaire auquel le Comédien peut être lui-même trompé, s'il n'a pas examiné avec attention la véritable cause d'où cela provient.

Il faut connoître parfaitement quels sont les mouvemens de la nature dans les autres, & demeurer toujours assez le maître de son ame pour la faire à son gré ressembler à celle d'autrui. Voilà le grand art. Voilà d'où naît cette parfaite illusion à laquelle les spectateurs ne peuvent se refuser, & qui les entraîne en dépit d'eux.

Il faut que l'expression soit naturelle ; cependant on croit assez communément qu'on ne doit pas s'en tenir aux bornes exactes de la nature. Elles feroient, dit-on, peu d'effet, & ne produiroient qu'un jeu froid. Mon pere a coutume de dire, que pour être frappant, il faut aller deux doigts au-delà du naturel ; mais que si l'on passe cette mesure d'une ligne, on est sur le champ outré & désagréable. Cette façon de parler explique à merveille le danger où l'Acteur est continuellement d'exprimer ou trop ou trop peu. Examinons cependant si l'on ne pourroit pas trouver dans la nature, des modèles, qui parfaitement suivis, donneroient l'extrême vérité accompagnée de la vigueur nécessaire. Observons le monde : je ne dis pas seulement ce monde choisi qui se pique du bel air ; je dis le monde en général, & plû-

tôt les petits que les grands. Ceux-ci accoutumés par l'usage & la politesse à ne se point laisser entraîner au premier mouvement en présence d'autrui, peuvent fournir peu d'exemples de l'expression vive. Mais les hommes d'un rang moins élevé, qui s'abandonnent plus aisément aux impressions qu'ils reçoivent, le peuple qui ne sçait point contraindre ses sentimens, ce sont-là les vrais modèles de la forte expression. C'est chez eux que l'on peut voir l'accablement de la douleur, l'abaissement d'un suppliant, l'orgueil méprisant du vainqueur, la fureur portée à l'excès. C'est-là qu'on trouve plus que par tout ailleurs les exemples du grand tragique. Ajoutons-y seulement un vernis de politesse, & tout sera parfait. En un mot il faut exprimer comme le peuple, & se présenter comme les grands.

On ne doit jamais outrer l'expression ; c'est une règle incontestable. Mais il faut se mettre dans l'esprit que l'outré ne vient jamais de la trop grande force du sentiment ; ce sont les accessoires qui la gâtent , je veux dire la mécanique du geste & de la voix. Si pour donner une expression forte on fait un geste violent après avoir montré que l'on s'y préparoit , si l'on s'arrête ensuite dans une position forcée , si l'on donne à sa voix une secousse trop forte & trop allongée , & si l'on fait éclater un son trop éloigné des autres , alors on est outré : C'est l'apprêt & la pesanteur qui font les Comédiens forcés. Plus un mouvement est vif , moins il faut y rester : par-là on imite la nature qui n'a pas la force de soutenir long tems les situations qui la contraignent.

Les mouvemens qui naissent dans l'ame avec le plus de promptitude, sans le secours de la réflexion, & qui dès le premier instant nous déterminent presque malgré nous, sont les seuls qui devoient porter le nom de sentimens. Il y en a deux qui sont dominans, & que l'on peut regarder comme les sources de tous les autres, je veux dire l'amour & la colère.

Tout ce qui ne part pas de l'une de ces deux sources, est d'une autre espece. Par exemple, la joye, la tristesse, la crainte sont de simples impressions. L'ambition, l'avarice sont des passions réfléchies. Mais la pitié est un sentiment qui naît de l'amour; la haine & le mépris sont les enfans de la colère.

Cette distinction, que vous trouverez peut-être, Madame, un peu trop métaphysique, étoit nécessaire

pour vous faire sentir la raison qui m'a déterminé à ranger tous les sentimens en deux seules classes. Les uns sont *tendres*, les autres sont *forts*. Les premiers reçoivent de l'amour leur caractère principal, les seconds sont toujours plus ou moins accompagnés de colere.

LA TEN-
DRESSE.

Les momens attendrissans sont ceux qu'on appelle d'ordinaire le sentiment. Ce terme est trop général, & je me servirai de celui de tendresse, qui me paroît plus convenable & plus positif. C'est ici la partie de l'expression qui demande le plus de douceur & de finesse. Il faut bien se garder de l'employer mal-à-propos, & de croire, comme il arrive à quelques personnes, que l'on est sans cesse obligé d'attendrir quand on est chargé d'un rôle tendre. Si un pareil rôle a des momens de tran-

quillité ou de joye , il est ridicule de les dire d'un ton pleureur. Je ne dis pas qu'il faille rire à éclats lorsqu'on ne ressent que cette joye douce qui se trouve dans des personnages élevés , & dans des instans de noblesse ; mais il faut que la voix & le visage montrent de la gayeté. L'on s' imagine mal-à-propos qu'un air fe-rain deshonoreroit la Tragédie. La voix étouffée & la déclamation triste s'opposent au vrai dans ces occasions , & nous ne voyons que trop d'exemples de ce défaut.

Lorsque la scène oblige à prendre le ton attendrissant , il faut bien sentir de quelle espece est cette tendresse que l'on doit exprimer. La tendresse d'une mere pour sa fille , d'un sujet fidèle pour son Roi , ou d'un amant pour sa maîtresse , ont toutes un caractère différent , & chacune a sa maniere d'être représentée. Le bon

sens fait aisément concevoir ce principe. Mais il faut beaucoup de finesse pour bien distinguer les différences d'un sentiment, qui au premier abord semble être par tout le même. Je ne sçaurois m'engager à détailler tous les tons dont un même sentiment est susceptible. Je laisse aux ames sensibles le soin de les appercevoir d'elles-mêmes. Tout ce que je puis vous faire observer, Madame, c'est que la tendresse n'est presque jamais au Théâtre un mouvement unique, & qu'elle est pour l'ordinaire accompagnée de quelqu'autre qui doit caractériser la situation, & servir de guide à l'Acteur dans la manière dont il doit se montrer attendri. Tantôt c'est de la crainte pour l'objet qu'on aime, tantôt c'est l'inquiétude de le perdre, ou la douleur de s'en voir séparé. Quelquefois c'est le désespoir de ne pouvoir lui plaire,
ou

ou la pitié pour sa triste situation. Ce peut être le remords d'un amour illégitime, la colere d'un abus de confiance, colere d'autant plus vive, qu'elle ne détruit pas encore la tendresse, & mille autres que vous remarquerez aisément si vous avez devant les yeux la règle que je viens de vous donner. Dans les momens où l'on exprime une tendresse d'amour, il faut bien se garder de la trop grande force dans l'expression, car elle devient indécente, sur tout dans les femmes. Il faut éviter les cris, car ils détruisent le caractère de la tendresse, qui est une passion douce. Ce sentiment est celui que les Acteurs médiocres rendent ordinairement assez bien, pourvû qu'ils ne tombent pas dans la fadeur. On ne doit se charger de cet emploi que lorsqu'on a une voix flatteuse & un visage intéressant; car des yeux durs

D



& une voix rude s'opposent à une expression qui doit être délicate.

LA
FORCE.

L'emportement est plus difficile & se trouve rarement bien rendu, parce qu'il exige dans le jeu autant de modération que de vigueur. L'homme qu'une violente passion transporte, n'a pas tout-à-fait perdu le sens, il est encore en état de réfléchir, & une façon de jouer trop violente montre de la folie. Il est des ménagemens à garder suivant l'occasion. Si l'on parle à une femme, il faut conserver, autant qu'il est possible, le respect qu'on lui doit, même en lui disant les choses les plus choquantes. C'est un je ne sçai quoi que l'homme bien né sent à merveille, & qu'il seroit mal aisé de définir. Si un homme est notre inférieur, nous nous rendons méprisables en poussant trop loin l'insulte.

parce qu'il n'est point en situation d'en tirer vengeance. S'il est notre supérieur avec quelque hardiesse que nous ayons à lui parler, ne le mettons jamais dans la nécessité de se compromettre ou de tomber dans l'avilissement en souffrant patiemment ce qu'un homme ne sçauroit endurer : car il ne suffit pas de jouer pour soi, il faut sans cesse jouer pour les autres. Voilà ce qu'on n'observe gueres, & c'est dans les cas dont je viens de parler que le poing fermé produit de mauvais effets.

Il est des situations rares à la vérité, mais frappantes, pour lesquelles on ne sçauroit presque donner de règles, parce que le bien & le mal jouer dépendent de si peu de choses qu'il est plus aisé de le sentir que d'en rendre compte. C'est lorsque le personnage se trouve transporté hors

LA
FUREUR.

de la nature & au-dessus de l'humanité. Telles sont les scènes de fureur. L'Acteur dans ces momens ne doit garder aucune mesure ni observer aucune place sur la scène. Les mouvemens de son corps doivent montrer une force supérieure à tous ceux qui l'environnent. Ses regards doivent s'enflâmer & peindre l'égarément. Sa voix doit être quelquefois tonante & quelquefois étouffée, mais toujours soutenue d'une extrême vigueur de poitrine. Sur tout il doit beaucoup marcher & beaucoup se mouvoir ; ce n'est point en étendant les bras & en tremblant sur ses pieds que l'on montre le tableau d'un furieux. Il est aisé en cherchant à bien jouer les fureurs, de tomber dans le ridicule, & ce ne sont point là des occasions propres à tout le monde. Sur tout il faut bien remarquer que toutes les fureurs ne sont

pas de la même espèce. Celles d'Orreste dans Andromaque sont l'effet d'un amour désespéré. Dans Electre la douleur d'un crime involontaire. Dans Œdipe c'est l'horreur de se voir l'objet de la colère céleste, & l'assemblage de tous les crimes sans avoir pu l'éviter. Dans Herode c'est l'accablement d'un époux qui a fait périr celle qu'il adoroit, & la honte d'une passion méprisable. Toutes ces fureurs ont des caractères différens, & l'on doit, en les jouant, mettre toujours devant les yeux du Spectateur le sentiment qui en est la source.

La Prophétie de Joad est moins pénible, mais infiniment plus difficile, parce qu'elle exige plus de grandeur & plus de variété. Joad animé de l'esprit divin, doit se montrer rempli d'une majesté qui lui est étrangere. Il voit confusément l'a-

L'ENTOUR
SIASME.

venir qui peu à peu se développe à ses yeux. Lorsqu'il reproche au peuple Juif les crimes dont il s'est souillé, ce n'est point l'homme, c'est Dieu qui parle. Ensuite les calamités de sa nation lui arrachent des larmes, & l'humanité se laisse voir. Enfin le Prophète rempli d'une sainte joye prévoit la venue du Messie, & l'annonce à toute la terre. Quelle difficulté ! de rendre ces différentes expressions avec une force surnaturelle sans jamais s'emporter, & de paroître toujours pressé par une puissance divine qui nous contraint à parler malgré nous. Mais il faut bien se garder de jouer les fureurs de la Pythonisse au lieu de l'entousiasme du Prophète ; c'est ce que l'on voit arriver quelquefois. Il faut être formé par la nature pour atteindre à la perfection dans des morceaux de cette espece, & l'art n'y parviendra ja-

mais s'il n'est soutenu de tous les talens naturels.

C'est ici le lieu convenable pour expliquer d'où naissent dans la représentation ces deux parties si rares, la Noblesse & la Majesté. Il semble qu'on ne reçoive ces qualités que de la seule nature, & que l'art ou la réflexion n'y puisse avoir aucune part. L'expérience paroît confirmer cette opinion. Les hommes de la plus belle figure sont quelquefois privés de toute noblesse. D'un autre côté je me souviens d'avoir vû jouer un rôle de petit-Maitre fort noblement par un particulier, dont la figure étoit si peu régulière, que les habits les plus adroitement garnis ne pouvoient cacher le défaut de sa taille. D'où vient donc la noblesse ? De la perfection du geste plus que de toute autre

LA NO-
BLESSE.

chose. Si un Acteur a les mouvemens faciles & sans apprêt, son jeu est noble. C'est l'aisance dans la démarche, la simplicité dans la contenance, la douceur & le développé dans les bras qui donnent cette qualité si désirée. Lorsque nous ne montrons aucune attention à notre figure & que le Spectateur croit ne voir travailler que notre ame, la noblesse est à son plus haut point.

LA MA-
JESTÉ.

Pour ce qui est de la majesté, elle va beaucoup plus loin, & nous la voyons plus rarement. C'est à proprement parler la noblesse portée à un degré au-dessus de l'ordinaire. L'air imposant est un présent de la nature, mais lui seul ne suffit pas encore pour montrer de la majesté. Il faut y joindre une autre qualité qui dépend de la réflexion, & qui fait plus que les dons naturels. L'Ac-

teur qui sentira combien sa position le met au-dessus de tous ceux qui l'environnent, & qui aura soin de le faire sentir de même au Spectateur, sera sûrement majestueux. Lorsqu'un Roi parle avec bonté à un Sujet, dont le zèle lui est cher, il faut qu'en exprimant toute l'amitié qu'il ressent pour lui, ses actions réservées fassent voir que sa grandeur l'empêche de descendre à ces familiarités que l'on auroit avec son égal. S'il commande, que ce soit avec l'assurance d'un Souverain à qui l'on ne peut désobéir. Si par hasard un audacieux le porte jusqu'à la colère, il faut que cette passion soit réprimée par la raison & vaincue par le mépris dans un homme trop grand pour se croire insulté. Enfin celui qui sent sa place est sûrement majestueux. C'est ici que l'habitude avec les Grands peut être infiniment

utile. Je pense même qu'il faut avoir une certaine élévation dans l'ame pour peindre la grandeur d'une maniere convenable. Car si l'on passe les bornes de la vérité dans les endroits où l'on veut être majestueux, on ne parvient qu'à se rendre ridicule. Un homme ne paroît jamais si petit que lorsqu'on le voit sur des échâffes.

**LA CO-
MÉDIE.**

Il semble que jusqu'ici je n'aye parlé que du Tragique. Mais je ne doute pas, Madame, que vous ne voyez combien tout ce que j'ai dit est convenable, au Comique autant qu'à la Tragédie. Ces deux espèces de représentations se ressemblent par mille endroits. L'on ne met point de plaisant dans la Tragédie, mais les plus grands mouvemens du tragique sont du ressort de la Comédie. Toutes les passions, toutes les situations

lui sont propres, & le sentiment y peut être porté au plus haut degré. La Comédie a souvent des personnages nobles, il est chez elle des instans où la majesté même est nécessaire. La seule différence que l'on puisse mettre entre l'un & l'autre genre, c'est que la Comédie parcourt tous les tons, & que la Tragedie se restraint à un plus petit nombre. On seroit plus aisément convaincu de ce que j'avance, si l'on avoit coutume de voir jouer le tragique sans outrer la voix & le geste.

Venons donc à la Comédie en particulier, c'est-à-dire, aux points qui lui appartiennent uniquement. Parlons de l'art d'inspirer la joye. C'est ce qu'il y a de plus difficile au Théâtre. Je ne parle ici que des personnages nobles du comique, c'est-à-dire, ceux qui sont obligés de

LES
AMANS

faire rire fans grimace & fans bassesse.

A moins qu'on ne soit agité d'une violente passion, auquel cas on est du ton tragique, on doit dans la Comédie avoir un air joyeux & tranquille. Un visage content dispose le Spectateur à rire dans la suite. Les Acteurs comiques ne doivent parvenir à la tristesse, lorsqu'elle devient indispensable, que lentement, par degrés & comme des gens qui s'y refusent. Si leur rôle ne doit pas faire rire, il ne faut pas qu'ils s'opposent par un air sombre ou ennuyé à l'impression comique, qui peut naître des personnages avec lesquels ils sont en scène. Mais si eux-mêmes ont à dire des choses risibles, ils doivent employer tout leur art pour ne rien ôter à l'expression sans rien perdre de la noblesse. Voilà ce qui convient aux rôles d'Amant, ce sont

ceux que l'on doit jouer tant qu'on est jeune , parce qu'ils ne sont pas de la plus grande difficulté , & qu'ils habituent le Comédien à cet air aisé qui caractérise l'homme du monde.

• Lorsqu'on a perdu cette première fraîcheur qui sied si bien à l'amour , & que l'habitude nous a donné de l'assurance dans le jeu , nous devons passer à un emploi plus important ; & le plus difficile du Théâtre , ce sont les rôles de caractère. Plus un rôle est marqué , plus il est mal aisé de le bien rendre. On peut , en lisant , apprendre comment pensent les hommes suivant leurs différens caractères , mais ce n'est qu'en les voyant que l'on peut connoître la manière dont ils expriment leurs pensées. Il faut , pour se former en ce genre , beaucoup d'étude du monde. Il faut encore être doué du ta-

LES
CARACTÈRES.

lent d'imiter aisément ce que l'on voit en autrui. Le caractère influé si fort sur toute la personne, qu'il donne à celui qui en est dominé, une physionomie particulière, une contenance qui lui est propre, un geste dont la façon de penser a formé chez lui l'habitude, une voix sur tout dont le ton ne sçauroit convenir à un caractère différent. Ce sont des observations bien délicates, & pour lesquelles il faut avoir le coup d'œil fin & juste. Je dis que chaque caractère a une voix particulière; c'est un des plus sûrs moyens de le marquer dans sa plus grande perfection. La timidité donne une voix foible & entrecoupée, la fatuité a le ton dominant & d'une assurance choquante, l'homme grossier a la voix pleine & l'articulation lourde; l'avare qui passe la nuit à compter son or doit avoir la voix rauque. Tous les

autres caractères sont à peu près dans le même cas , & ils exigent chacun un ton de voix qui leur convienne uniquement.

Il ne faut jamais perdre de vûe le caractère de son rôle. Quoique nous ayons à dire les choses les plus indifférentes , nous devons songer à ne jamais les dire comme pourroit faire celui qui ne représente pas le même caractère que nous. Par-là on soutient bien son personnage , & quelquefois on le fait briller dans les momens où l'Auteur sembleroit l'avoir oublié. Une continuelle attention à la scène est la qualité la plus avantageuse que puisse avoir un Acteur. Elle rend son jeu si plein & si lié , qu'elle seule soutenüe d'une médiocre intelligence , a fait quelquefois une grande réputation à des Comédiens très-défectueux d'ailleurs. La distraction au contraire est

est un si grand défaut , que le seul air désoccupé rend un Acteur insupportable.

Ce que je viens de dire sur les rôles de caractère vous doit faire juger , Madame , que pour tenir cet emploi , il faut avoir un talent particulier. Il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir se métamorphoser & de changer de contenance , de voix & de physionomie toutes les fois qu'on change d'habit. Il ne suffit pas en ce genre de n'exprimer que foiblement. Il faut dans les caractères n'employer que des traits décidés & fermes , ce qu'on ne fait pas aisément lorsqu'on ne veut point outrer la nature. C'est quelque chose de plus étonnant qu'on ne pense , que les Acteurs , qui pour peu qu'ils aient de raison , tremblent en mettant le pied sur la scène , puissent prendre assez sur eux pour montrer
toute

toute l'audace dont il faut se revêtir en pareille occasion. Le genre dont je viens de parler s'appelle le haut Comique, parce qu'il réunit à la fois le plaisant & la noblesse.

Les Valets, les Paysans, les Vieillards ridicules, les Niais & ces personnages bouffons qui ne s'emploient ordinairement que dans des scènes épisodiques, composent le comique de la seconde classe. Il n'est pas nécessaire de dire combien ces emplois sont plus faciles à remplir que ceux dont je viens de parler. Tout le monde le voit & en convient. La raison en est simple. Moins on est obligé d'avoir de noblesse & de grace dans la figure, de justesse & de flexibilité dans la voix, plus le jeu devient facile. Ce sont même des qualités dont il faut se défaire quand on joue le bas Comique. Un

LE
BAS COMIQUE.

Vieillard doit être campé en homme dont les jambes ont peine à le porter , sa voix ne doit pas être pleine & sonore , son geste doit être lent , foible & peu développé : car les bras d'un homme dont l'âge a courbé le dos & rapproché les épaules , ont de la peine à s'élever. Le Valet plus jeune & plus alerte doit montrer plus de vigueur , mais non pas plus de grace , & toute sa personne doit se sentir du manque d'éducation. Le Payfan est encore plus grossier & plus lourd. Sa voix doit être plus dure & sa maniere de gesticuler doit peindre la rusticité de son état. Vous me demanderez peut-être si pour être approuvés ces Acteurs doivent se rendre disgracieux. Je répondrai à cette question , en fixant les bornes dans lesquelles ils doivent se renfermer. L'Acteur du bas Comique doit s'éloigner de tou-

tes les parties de la bonne grace que l'on peut acquérir par l'éducation & l'usage du monde. Il ne doit tout au plus montrer que ce qu'on nomme une bonne façon naturelle. Il ne doit pas non plus pour s'éloigner des mouvemens gracieux, qui ne s'employent que dans les rôles nobles, prendre des gestes rompus & contortionnés, ni affecter de ces tournures outrées de corps & d'épaules que la nature ne peut donner à personne, & qui n'ont pris leur source que dans la mauvaise plaisanterie des parades. Il ne doit jamais descendre jusqu'à un degré de bassesse qui l'avilisse trop aux yeux des Spectateurs; mais il doit bien se garder d'être noble. Un de ces Sophistes à la mode, pourroit dire que les caractères les plus bas ont leur espèce de grace & de noblesse; mais ce ne sont que des mots dont on sent la futilité, quand

on examine les choses de près. Je ne puis m'empêcher de blâmer un usage que j'ai vû constamment pratiqué sur tous les Théâtres du monde. Lorsqu'un Valet se déguise pour paroître un homme de condition, on le voit venir avec un habit fait exprès pour être extravagant, & dont le pareil ne se trouveroit pas dans le Royaume. Cet usage est bien contraire au bon sens. Ordinairement il est supposé avoir pris un habit de son Maître; souvent c'est le Maître même qui le lui donne, & lui commande de prendre ce déguisement; assurément ce Maître a des habits comme on les porte, & le Valet lui-même sçait comme les gens du bon air s'habillent. Je consens qu'il soit embarrassé dans un habit dont l'éclat est extraordinaire pour lui, mais l'habit doit être riche & noble; & si l'Acteur sçait

être vraiment Comique , le contraste de son habillement & de son jeu le servira bien mieux qu'un attirail ridicule & déplacé. A l'égard de ces rôles outrés , dont on ne fait usage qu'en passant & rarement , il est inutile de donner aucun précepte pour les bien jouer. On peut voir les originaux de leur figure dans les desseins grotesques du Callot , & les employer comme on le jugera convenable. Il se trouve des Spectateurs à qui ce genre fait plaisir.

Les rôles comiques des femmes doivent se jouer suivant les mêmes principes que ceux des hommes ; à cela près que le naturel de la femme a plus de douceur & de gentillesse. On suit encore assez les bons principes aujourd'hui , pour les rôles de Vieille & de Paysanne. Mais je ne puis assez me plaindre de l'obstina-

LES
FEMMES.

tion avec laquelle on s'efforce depuis long-tems de donner de la noblesse aux Soubrettes. Leur façon de jouer est devenue à peu près celle d'une amoureuse gaye, & cela me paroît contraire au naturel. Il est vrai que les Auteurs Comiques de nos jours n'ont pas peu contribué à ce défaut. Une Suivante voit le monde qui vient chez sa Maîtresse, mais elle ne vit point avec lui. Elle peut en avoir quelque connoissance, mais elle n'en a point d'usage. Le caractère de son esprit est d'avoir plus de malice que de finesse; & les pensées les plus déliées doivent être exprimées dans son jeu avec toute la force de quelqu'un, qui est capable de les concevoir, mais non pas avec l'agrément d'une personne accoutumée à la conversation brillante. On voit peu d'Actrices se maintenir dans ces limites. La plûpart

même s'habillent d'une manière peu convenable à leur rôle. Celles qui jouoient dans ma jeunesse sçavoient mieux se caractériser. L'envie de briller a tout changé. Maintenant l'habit de la Soubrette est quelquefois plus brillant que celui de sa Maîtresse, ses oreilles sont chargées de diamans, & l'on voit dans son jeu autant de pompons que sur sa jupe.

Je me vois à présent dans l'obligation de chercher d'où naît le Plaisant. C'est un point fort délicat, on s'y trompe souvent; & si le goût naturel ne retient un Acteur dans le vrai chemin, il révolte au lieu de faire rire. Il faut remarquer qu'un Comique doit être plaisant, non - seulement lorsqu'il est dans une situation agréable & qu'il dit des choses gayer, mais qu'il est encore obligé de faire

LE
PLAISANT.

rire quand il est dans une situation triste, & qu'il parle de choses affligeantes. Dans les momens de joye, un visage gai & une façon de dire naturelle, suffisent pour soutenir la plaisanterie. Mais dans les momens de tristesse comment faut-il s'y prendre pour faire rire ? Il faut se garder de mêler au sentiment douloureux dont on est affecté, aucun de ces traits qui élèvent l'ame, & font en même tems estimer & plaindre celui que l'on voit dans le malheur. Dans un rôle sérieux, la crainte, par exemple, doit être soutenue de cette fermeté, qui montrant un homme capable de supporter courageusement l'infortune, fait respecter la force de ses sentimens. Dans un Comique au contraire, il faut y joindre l'expression de cette lâcheté qui avilit le malheureux, & nous fait rire de son désastre. Car il faut pren-

dre garde de s'y tromper ; ce n'est point du malheur que nous pouvons ni rire ni pleurer, lorsqu'il nous est étranger. L'un ou l'autre de ces sentimens naît en nous de la manière dont nous voyons supporter l'accident qu'on nous présente. Portons cette réflexion dans toutes les situations, & nous sentirons la différence de l'expression sérieuse ou comique, dans le même cas.

Il est encore une source de Plaisant qui ne manque jamais. C'est le Sérieux déplacé. Cette méthode bien employée fait d'autant plus d'impression, qu'elle nous présente l'image d'un ridicule assez commun. En voyant un personnage pour lequel nous avons peu d'estime, & quelquefois du mépris, se croire extrêmement important & prendre le ton supérieur, nous rions du faux de ses idées & de la grande attention

qu'il veut que nous prêtions à des petiteſſes, de cette diſparate naît le genre que l'on appelle rôles à manteau. C'eſt-là qu'il faut jouer comme un Tragique, pour être tout-à-fait Plaiſant. Mais il eſt néceſſaire que l'Acteur conſerve dans ſa voix & dans ſon geſte une déſunion, qui l'empêche d'être noble. Voilà la véritable occaſion d'employer la gravité de Scaramouche, dont parle Racine dans la Préface des Plaideurs. Le rôle à manteau eſt de tous ceux du bas Comique, celui où l'on réuſſit le moins aiſément. L'on pourroit même le mettre dans la claſſe du haut Comique, attendu ſon mérite & ſa difficulté.

Le Comédien doit ſur tout obſerver que plus ce qu'il vient de dire eſt plaiſant, moins il doit prendre part à la plaiſanterie. C'eſt un grand défaut & preſqu'inſupportable, de rire

soi-même quand on fait rire les autres, parce que cette faute détruit l'illusion.

La partie la plus estimable dans un Comédien, c'est le Jeu muet ; peu de gens le possèdent bien. Il faut que toutes les passions, tous les mouvemens de l'ame, tous les changemens de la pensée se peignent sur le visage de l'Acteur, s'il veut porter chez les Spectateurs cet intérêt vif, qui les attache au Théâtre.

LE JEU
MUET.

Pour arriver à ce degré d'expression, il est avantageux d'avoir reçu de la nature des traits marqués, & dont les mouvemens se fassent aisément distinguer. Il faut que ces traits prennent à chaque instant le caractère de dessein qui leur convient pour le moment, & que ce caractère ne soit jamais assez forcé pour devenir une grimace. Ce défaut est très-

commun, parce que tout le monde cherche à jouër de visage, & tous les AËteurs n'ont pas ce talent. Il est cependant facile de ne pas grimacer, & la douceur des mouvemens du visage dépend d'une habitude purement mécanique. Le haut du visage doit jouër sans cesse; la bouche & le menton ne doivent se mouvoir que pour articuler. On dit avec raison que les yeux sont le miroir de l'ame. C'est chez eux que doivent se peindre tous les mouvemens intérieurs, aussi faut-il les avoir d'une couleur marquée, & d'une vivacité qui s'apperçoive de loin, pour jouër du visage d'une façon sensible. Les mouvemens du front aident beaucoup celui des yeux. Un AËteur doit acquérir à force d'exercice la facilité de rider son front en élevant le sourcil, & de froncer l'entre-detux des sourcils en les abbaissant forte-

ment. C'est le front ridé & le sourcil froncé à différens degrés, & les yeux ouverts en rond ou en long, qui marquent les différentes expressions. La partie des jouës qui est positivement sous les yeux, peut aussi en s'élevant & s'abaissant y contribuer un peu; mais il faut être modéré dans le mouvement de cette partie, qui devient aisément forcée. Pour la bouche, elle ne doit prendre de mouvement que pour rire; car ceux qui dans les momens d'affliction baissent les deux coins de la bouche pour pleurer, montrent un visage fort laid, & fort ignoble. Toutes ces façons d'exprimer doivent s'employer en parlant; cependant je n'en fais mention que dans l'article du Jeu muet, parce qu'elles y tiennent la plus grande place, & qu'elles en forment la plus grande beauté. Le corps agit aussi dans ces occa-

sions, & contribue à l'expression autant que le visage ; mais il faut beaucoup modérer ses mouvemens dans le Jeu muet. Non-seulement des gestes trop marqués & trop fréquents, sont ridicules dans l'Acteur qui ne parle pas ; mais ils peuvent faire tort à l'attention du Spectateur pour celui qui parle, ce qui nuit au cours de la Scène ; c'est l'attention la plus nécessaire dans ces occasions. On ne doit point paroître insensible à ce que l'on entend dire, sur tout si la chose est de nature à nous'intéresser ; mais on ne doit jamais oublier que l'Acteur qui parle est celui qui pour lors domine sur la Scène, & que ceux qui l'écoutent n'y sont que subalternes, quelque important que soit le caractère qu'ils représentent. On voit beaucoup de Comédiens pécher contre ce principe surtout ceux qui jouent les rôles du bas Comique. L'envie d'é

tre plaisans le plus qu'ils peuvent, leur fait faire pendant qu'ils sont en silence, des contorsions souvent à contre-sens & toujours déplacées, dont le ridicule amuse quelques des Spectateurs, & révolte les gens de goût.

L'union qui doit se trouver dans le jeu, & dans le recit de tous ceux qui se trouvent en même tems sur la Scène, est ce qu'on appelle l'Ensemble. Cet art demande beaucoup d'oreille & de possession du Théâtre. Il faut que plusieurs Acteurs, qui ordinairement ont chacun un caractère différent, & dont la situation n'est jamais la même, conservent dans leur Jeu certain rapport qui les empêche d'être discordans à l'oreille, ni aux yeux du Spectateur. On peut les comparer à des Musiciens qui chantent un morceau à plusieurs parties; chacun articule des sons diffé-

L'EN-
SEMBLE.

rens , mais tous ensemble ne forment qu'une même harmonie.

Voici de quelle maniere l'oreille conduit les Comédiens à cet Ensemble dont je veux parler. Lorsqu'un A&teur a fini ce qu'il avoit à dire , celui qui prend la parole après lui , doit commencer du même ton dont l'autre vient de finir. Si les A&teurs qui sont en scène se trouvent également bons , ils sont facilement ensemble , parce que chacun en finissant son couplet , amene le ton de celui qui doit suivre. Mais si l'on se trouve avec quelqu'un , qui sortant du ton convenable , nous laisse bien loin de celui d'où nous devons naturellement partir , rien ne nous dispense de prendre son ton , quelque mauvais qu'il puisse être ; mais par des degrés imperceptibles & rapides , il faut ramener l'oreille au ton que la chose demande. On doit trouver dans les gestes
&

& les mouvemens de tous les Acteurs la même correspondance , que dans les tons de leur voix. Une attention fort naturelle rend la chose extrêmement facile. Que chacun examine en quelle position il se trouve vis-à-vis des autres. Si dans sa place il doit montrer de la supériorité où du respect, s'il lui convient d'envisager audacieusement celui qui parle , ou d'éviter la rencontre de ses yeux , & suivant l'occurrence que les mouvemens de l'un produisent ceux de l'autre , & que tous se maintiennent exactement dans la situation où la Scène doit les mettre. Les Acteurs qui demeurent toujours immobiles quand ils sont en silence , & qui n'agissent que lorsqu'ils ont à parler ; ceux qui d'un air désœuvré portent leurs regards de côté & d'autre , ne sçau-roient parvenir à cet Ensemble ; au contraire ils y nuisent par leur indo-

lence. Tous les Auteurs doivent concourir à augmenter la force de l'expression de celui qui parle ; & lorsqu'ils y prennent part aux yeux du Spectateur , ils aident fortement à le séduire.

LE JEU
DE THÉÂ-
TRE.

Quelquefois tous les Auteurs se taisent pour un tems , & font connoître par leurs mouvemens ce qui se passe au dedans d'eux-mêmes, ou le dessein qui les occupe. Voilà le jeu de Théâtre , méthode si vantée & si rarement mise en usage. Elle n'a de bornes que celles qu'elle doit recevoir de la chose même. Tant qu'on peut exprimer des choses nouvelles , & qui ne sortent point de la situation , on peut faire durer le jeu de Théâtre sans aucun scrupule. On peut quitter sa place pour aller chercher un Auteur bien éloigné , renverser tout l'ordre dans lequel la scè-

ne a commencé ; tout cela est bon tant qu'il conserve la chaleur du moment , mais un instant de froid gâte tout.

Voilà d'où sort le jeu Pantomime , que l'on n'a fait qu'effleurer jusqu'ici, & qui pourroit être porté bien loin , mais qui demanderoit une étude infinie. Je dirai seulement à celui qui aura dessein de s'appliquer à ce genre , que le Pantomime ne peut montrer aux yeux que des situations, & ne sçauroit exprimer que des sentimens. Tout le reste a besoin du secours de la parole ; ainsi le Pantomime qui en est privé ne peut , ni faire d'exposition , ni raconter un fait , ni détailler des réflexions , il ne doit du commencement à la fin marcher que de situation en situation ; c'est ce qui rend ce genre de composition si difficile.

Voilà les parties les plus connues

de l'Art du Théâtre assez détaillées ; pour qu'une personne aussi intelligente que vous l'êtes, Madame, n'ait pas besoin d'un plus long discours. Je vais à présent vous parler de celles qui ne sont gueres apperçûes que des Comédiens, & dont les Spectateurs sentent l'effet sans en connoître l'Art. Ce sont deux points fort importans, sur lesquels on prend aisément de fausses idées, & qui s'appellent le Tems & le Feu.

LE TEMS. Le Tems renferme la précision du moment où l'on doit parler, & les intervalles qu'il faut laisser dans son discours pour reposer le Spectateur, pour lui donner le tems de prendre de nouvelles impressions, & pour détacher les uns des autres les différens sentimens, dont un rôle peut être successivement rempli. Ceux qui ne jouent que machinalement n'ob-

servent jamais ces pauses ; ceux qui ne sont qu'imitateurs les employent souvent hors de propos , & d'autres en abusent par un trop fréquent usage ; ce qui donne à leur jeu la plus désagréable de toutes les monotones. Voici la règle qu'il faut suivre pour ne s'y pas tromper. Lorsque vous devez répondre à celui qui vient de parler , examinez si ce que vous avez à lui dire est de telle nature , qu'il ne puisse provenir que d'un mouvement que son discours vient de produire dans votre ame subitement , & sans préparation. Plus ce mouvement doit paroître subit , & plus il faut que votre réponse soit précédée d'un repos. Car lorsque nous sommes surpris par un sentiment imprévu , notre ame se remplit tout-à-coup d'une foule d'idées , mais elle ne les distingue pas avec la même vitesse. Elle est quelques momens

embarrassée au choix de celle qui doit la déterminer ; enfin l'idée qui prend le plus d'empire sur nous , est celle qui nous entraîne , alors toutes les autres s'évanouissent , & nous exprimons avec force le sentiment dont nous sommes dominés. C'est dans ces occasions que le tems a le plus de brillant , & qu'il est absolument nécessaire. Il en est beaucoup d'autres où l'on doit encore l'employer. Lorsque la réponse que nous avons à faire ne peut être que le fruit du raisonnement , si tout d'un coup déterminés par le sentiment , nous sommes retenus par la réflexion , qui ne nous laisse céder à la première impression que par degrés , ou quand par un effort que nous faisons sur nous-mêmes , nous la surmontons entièrement. Cherchons à rendre le précepte plus sensible par le secours d'un exemple.

Achille dans la fixième scène du quatrième Acte d'Iphigénie en peut fournir un des plus marqués. Agamemnon vient de lui tenir des discours d'une hauteur, qui ne peut que révolter ce jeune Héros, & le porter à la plus violente colére. Mais il la reprime autant que cela est possible à un homme de son caractère. Il ne répond pas avec promptitude. Il s'arrête un assez long tems; enfin il parle, & pendant qu'il prononce les vers :

*Rendez grace au seul noeud qui retient ma
colére, &c.*

ses paroles sont divisées par des repos, qui expriment le contraste que font en lui la colére & la réflexion. Enfin la colére l'emporte; mais on se trompe souvent dans l'expression qui convient à cet endroit. J'ai vu

des Acteurs après avoir prononcé à voix basse les deux premiers vers , élever peu à peu la voix dans ceux qui suivent , & finir le morceau avec des sons éclatans.

Pour bien rendre le sentiment & le caractère, l'Acteur doit jouer d'une façon tout-à-fait opposée à celle que je viens de dire. Dans un homme vraiment intrépide, l'excessive colère produit une tranquillité parfaite. C'est-là le vrai caractère du courage; il prend le parti le plus extrême, sans qu'aucune espèce de timidité le puisse faire balancer; il est alors de sang froid. Donc Achille doit dire les deux derniers vers ,

*Pour parvenir au cœur que vous voulez
percer,
Voilà par quel chemin vos coups doivent
passer.*

à voix basse, quoique d'un air assuré.

Il faut remarquer que par ces paroles il propose le combat ; & cette proposition ne se fait point avec des cris indécens , à un homme qui mérite notre estime. Le coup de tête outrageant dont on voit quelquefois ces derniers mots accompagnés ou suivis , est par conséquent ce que l'on peut faire de plus contraire à la noblesse & à la vérité dans la situation. Voilà le jeu muet , ridicule & déplacé. Mais on finit une grande scène ; on veut être applaudi en sortant , & l'on pourroit bien en jouant , comme je viens de dire , manquer l'applaudissement. Car les Spectateurs accoutumés à voir jouer autrement ; & à battre des mains , sont apparemment persuadés que cela est bon.

Revenons au Tems , & examinons les autres circonstances où les pauses sont nécessaires. Lorsque nous désirons que celui à qui nous parlons

fasse une grande attention à nos discours, ou que nous voulons qu'il soit frappé de nos raisons, & que son ame reçoive les impressions de la nôtre, nous devons séparer les diverses idées que nous lui présentons par des repos sensibles. Nous donnons par ce moyen à la raison le tems de peser toutes nos paroles, & nous ménageons pour nous-mêmes les moyens d'augmenter l'expression par degrés, & d'arriver au point de convaincre ou de séduire. Je ne parlerai point de ces momens où le cœur indécis ne sçait à quel sentiment se livrer, & passe successivement à des mouvemens qui n'ont point de liaison entr'eux ; tout le monde sent assez que le débit de ces morceaux doit être coupé par des tems considérables. Je n'ai plus qu'une attention à faire, c'est la plus importante. Si le tems que nous pre-

nons est trop court, il ne fait aucune impression. S'il est trop long, il rallentit le sentiment que nous avons fait naître dans le Spectateur, & que nous devons précieusement conserver. C'est par une sensibilité fine que nous pouvons donner au tems sa juste étendue. Laissons le Spectateur se pénétrer de ce que nous venons de dire, assez pour qu'il soit entraîné par ce qui va suivre; mais ne permettons pas qu'il ait le tems de perdre l'illusion. Sur tout n'employons les tems qu'à propos, de crainte que l'Auditeur ne s'y accoûtume, & n'y devienne à la fin tout-à-fait insensible.

Ce que les Comédiens appellent LE FEU. feu, est précisément l'opposé du tems. Ce n'est qu'une vivacité excessive, une volubilité dans le discours, une précipitation dans le ges-

te, au-dessus de l'ordinaire. Cette maniere de jouer est quelquefois nécessaire, & peut beaucoup émouvoir lorsqu'elle est à sa place. Les situations dans lesquelles une passion vive nous agite violemment, sont celles qui souvent y donnent lieu. Le bon sens indique trop clairement les occasions où elle convient, pour que je m'amuse à les détailler. Je vais seulement expliquer comment le feu se trouve quelquefois déplacé, & comment on prend quelquefois pour du feu, ce qui n'est qu'une pétulance ridicule.

Si notre esprit est animé de façon à ne laisser aucune place à la réflexion, & ne se trouve plus le maître de lui-même, il faut parler avec vitesse, se mouvoit avec vivacité, ne point donner aux autres le tems de nous répondre, & ne plus conserver aucun ordre dans les gestes. Je crois

que vous voyez, Madame, combien je mets de différence entre ce que je nomme feu, & ce qui doit s'appeler expression vive & forte. Car excepté les occasions dont je viens de parler, c'est par le secours du tems que l'on exprime avec le plus de vigueur. De ce feu, qui bien employé, produit d'excellens effets, est né un défaut qui depuis long-tems est en vogue; c'est l'usage immodéré des Tirades. Lorsqu'on a un grand couplet à dire, on croit être admirable en le disant bien vite, & en cherchant par la volubilité de sa langue à éblouir le Spectateur, qui souvent en est ébloüi. Je n'ai presque jamais approuvé cette méthode. Si un long morceau est rempli de choses dignes d'attention, donnons à ceux qui nous écoutent le tems de tout concevoir & de tout sentir. S'il ne renferme que des mots assemblés sans pensée,

prions l'Auteur de le raccourcir. Je ne dis pas que la Tirade doive être absolument bannie du Théâtre ; il est des occasions où elle peut aller bien , mais elles sont extrêmement rares ; & beaucoup de couplets que l'on précipite de la sorte , s'ils étoient dits plus lentement , paroîtroient bien supérieurs à l'oreille du Spectateur délicat , qui veut entendre tout ce qu'il écoute. Les Comédiens novices ont quelquefois trop de feu , & c'est ce qui les rend froids. Ils veulent donner de l'expression , & le manque d'usage leur fait prendre la véhémence & la précipitation pour de la force.

LE
CHOIX.

Mon pere , dans son Poëme Italien , sur l'art de représenter , dit que celui qui veut jouer la Comédie , doit s'attacher à l'espèce de rôle qui convient à son talent , mais sur tout à sa

figure & à sa voix. Ce principe est trop sage pour que je puisse en écarter. Car je ne m'aviserai point de dire que tout Comédien doit avoir une belle figure & une voix flateuse. Cela peut être vrai pour ceux qui jouent le Tragique & le haut Comique ; mais rien n'est plus contraire à la raison que cette idée, si l'on envisage tous les autres rôles de la Comédie. Pour jouer Nicolle dans le Bourgeois Gentilhomme, Martine dans les Femmes Sçavantes, & mille autres, sans contredit la figure d'une Payfanne grossière, est de beaucoup préférable à une taille de Nymphe, & une voix dure y convient mieux qu'une plus douce. Il en est de même des rôles de Vieille, des Payfans, des Peres ridicules & même des Valets. Celui qui dans ces caractères aura une taille fine & délicate, une voix fluttée, & sur tout



une physionomie noble , démentira sans cesse la vérité & le plaisant de son personnage. En un mot M. Guillaume doit avoir la figure pesante , Thomas Diaphorus doit montrer un air sot , & ce ne sont point là des traits de beauté.

LA PRAC-
TIQUE.

Après avoir parcouru les différens points qui renferment la théorie du Théâtre, il me reste, Madame, à vous donner les moyens de parvenir peu à peu jusqu'à la pratique. Il faut y marcher à pas mesurés , & beaucoup d'Acteurs sont demeurés en arrière , pour avoir voulu d'abord aller trop vite. L'art de bien dire , est le premier pas vers le Théâtre. L'art de tout exprimer , est le point de perfection. Sur ce principe , lorsque je me suis trouvé dans l'occasion de donner à quelqu'un des conseils sur l'étude de cet Art, voici la méthode que

que j'ai mise en usage. Elle paroît longue à ceux qui ont de l'impatience ; mais je ne crois pas qu'il y en ait de plus exacte , ni de plus utile.

Il faut d'abord s'accoûtumer à lire un morceau , comme il convient de le faire , lorsqu'on est dans une chambre au milieu de quelques amis. Ce talent de bien lire n'est pas commun ; voici ce qui le caractérise. C'est pour faire des réflexions que vous lisez quand vous êtes seule ; c'est pour en faire aux autres que vous lisez devant eux. Le raisonnement & la réflexion doivent donc être les parties dominantes dans une lecture faite en particulier. L'émotion n'y doit presque point avoir de part , même dans les endroits les plus vifs. Il faut les marquer assez pour qu'on les aperçoive , jamais assez pour arriver jusqu'à la forte expression, qui de près &

LA
CHAM-
BRE.

dans le silence , devient toujours dur & souvent ridicule. Cette façon de lire accoûtume la voix à se soutenir avec égalité dans des intervalles peu distans des uns des autres.

L'ACA-
DEMIE.

Il faut de-là passer à un ton un peu plus détaillé. Il s'agit de lire le même morceau , comme il conviendrait de le faire dans une séance publique de l'Académie Française. Le ton d'une lecture de cette espèce , ne doit point encore sortir du raisonnement. Il ne doit avoir de plus que le précédent , qu'une façon marquée de faire sentir l'élégance du stile , le beau tour de la phrase , le choix heureux des termes. La voix y doit être plus sonore , parce qu'elle est suposée devoir s'étendre dans une plus grande salle , & devant un plus grand nombre d'Auditeurs. La prononciation doit s'y

conserver dans la plus grande douceur & la plus parfaite exactitude.

Nous sommes à présent capables LE BARREAU.
d'arriver au ton du Barreau. C'est REAU.
ici que l'expression commence à prendre une certaine force. Mais elle doit encore être modérée. L'Avocat occupe en quelque sorte devant les Juges la place de son client. Il parle à des personnes respectables & qui vont décider de son sort. La persuasion est son objet principal, l'attendrissement en est la voye la plus sûre. Il doit donc raisonner avec force, mais non pas avec orgueil. Il doit, dans le récit, avoir grand soin d'intéresser à ses peintures. Mais il ne doit s'attendrir qu'en qualité d'homme, & jamais comme Partie. Par-là son expression est tout à la fois noble & hors de soupçon. C'est en s'exerçant au ton du Barreau que

l'on s'accoutume à dire d'une manière insinuante.

LA
CHAIRE.

La Chaire s'éleve bien davantage. Elle porte avec elle le ton supérieur & dominant. L'Orateur sacré dans le moment où il parle se trouve dans une position qui le rend infiniment supérieur à tous ceux qui l'écoutent. Il traite les matières les plus respectables, & doit sans cesse inspirer le respect qu'elles méritent. S'il donne un conseil, c'est en maître; s'il s'attendrit, ce n'est que de pitié. Cette façon de dire porte à la grandeur, & conduit à la majesté. Elle va jusqu'à la plus grande force, & en ce genre tout lui convient jusqu'à l'entouffiasme.

LE
THÉÂTRE.

La Scène rassemble tous ces tons différens, & y joint quelque chose de plus, c'est l'expression de son pro-

pre sentiment. Le Lecteur n'a point composé l'ouvrage qu'il lit , l'Académicien n'est point le précepteur de ceux qui l'écoutent , l'Avocat n'a pas réellement un procès , l'Orateur sacré n'est qu'un homme , le Comédien est la personne même en telle ou telle situation ; tout ce qu'il dit doit paroître l'ouvrage subit de son ame. C'est en suivant l'ordre que je viens de prescrire dans l'étude du Théâtre , que l'on parvient à se rendre capable de tout exprimer en quelque situation que ce puisse être.

Je croirois avoir tout dit , s'il étoit possible qu'un homme sçut assez bien son art pour avoir tout vû , mais je ne me flatte pas jusqu'à ce point. Tout l'art du Théâtre se réduit à un très-petit nombre de principes. Il faut toujours imiter la nature. L'affectation est le plus grand de tous les défauts , quoique ce soit

le plus commun. Le goût seul peut nous contenir dans les étroites limites de la vérité.

Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent ne tend qu'à vous donner les moyens de bien distinguer ces limites; votre intelligence, Madame, peut seule faire le reste.

F I N.

A P P R O B A T I O N.

J'AI lû par ordre de Monseigneur le Chancelier *l'Art du Théâtre* : J'y ai trouvé des principes bien développés, & des Règles fort utiles pour la perfection de cet Art. Je crois que le Public en verra l'impression avec plaisir. Fait à Paris le 21 Octobre 1749.

DE CAHUSAC.

PRIVILEGE DU ROI.

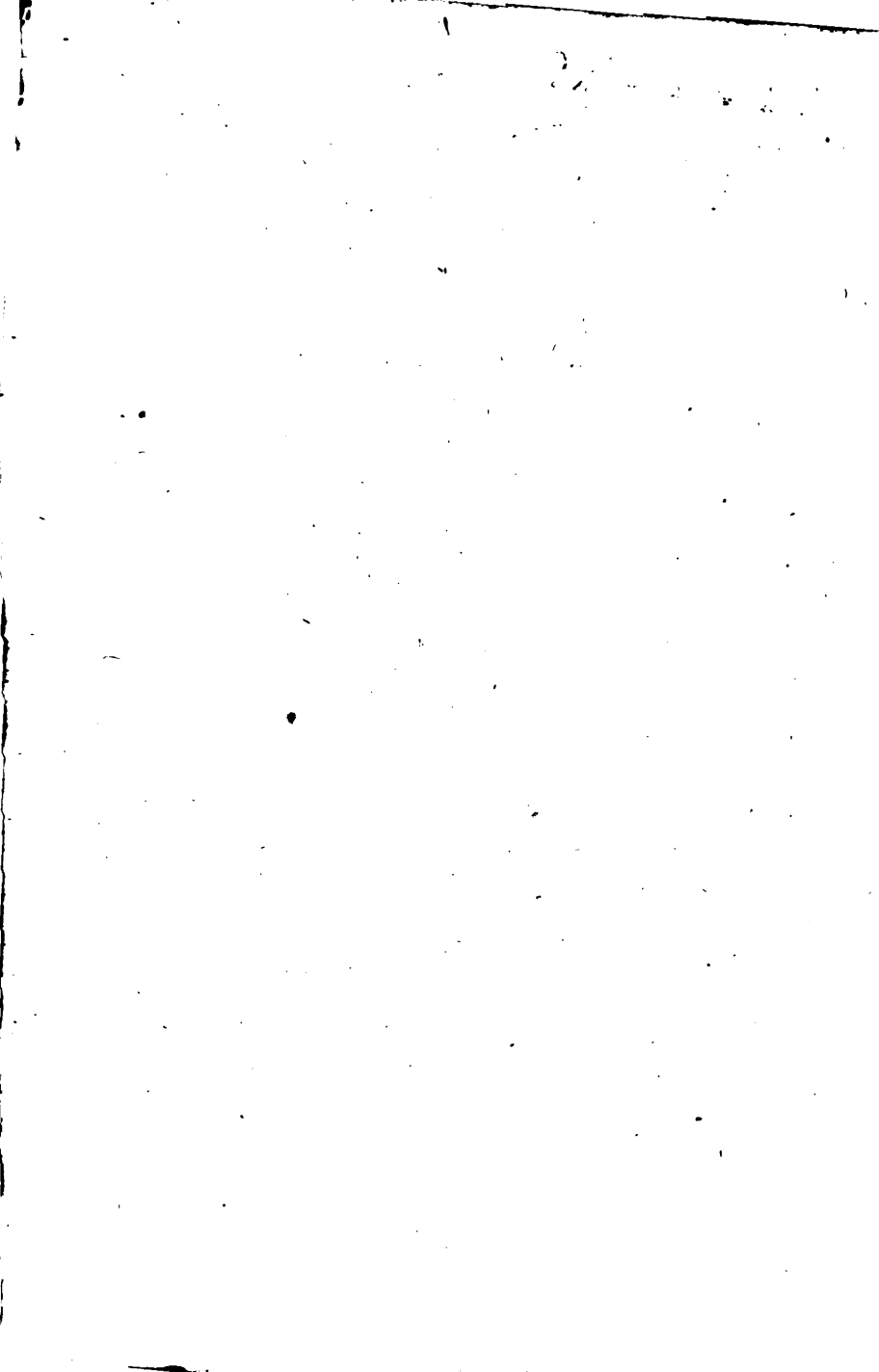
LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre bien amé le Sieur FRANÇOIS RICCOBONI, Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage de sa composition, qui a pour titre, *L'Art du Théâtre*, s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilège pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer sondit Ouvrage, en un ou plusieurs Volumes, & autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de *neuf* années consécutives, à compter du jour de la datte desdites Présentes. Faisons défenses à tous Libraires, Imprimeurs & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance, comme aussi d'imprimer, ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun extrait, sous quelque prétexte que ce soit d'augmentation, correction, changement ou autres, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts ; A la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la datte d'icelles : Que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée attachée pour modèle sous le contre-scel desdites Présentes ; que l'Im

pétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725. qu'avant que de l'exposer en vente, le Manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier le Sieur D'AGUSSEAU, Chancelier de France, Commandeur de nos Ordres; & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier le Sieur D'AGUSSEAU, Chancelier de France: le tout à peine de nullité desdites Présentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposé ou ses ayans causes, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos aînés & feaux Conseillers & Secretaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires: CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Paris, le quinzième jour du mois de Novembre, l'an de grace mil sept cent quarante-neuf, & de notre Règne le trente-cinquième. Par le Roi en son Conseil.

SAINSON.

Registré sur le Registre XII. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N. 354. fol. 234. conformément au Règlement de 1723. qui fait défense, art. 4. à toutes personnes, de quelque condition qu'elles soient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter & faire afficher aucuns Livres, pour les vendre en leurs noms, soit qu'ils s'en disent les Auteurs ou autrement; & à la charge de fournir à la susdite Chambre huit Exemplaires prescrits par l'Art. 108. du même Règlement. A Paris le 25 Décembre 1749.

LE GRAS, Syndic.



M. Slatkine & Fils

10.10.1986

[VOLT.]

866570

le premier carte
marchante

1/2

