



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/>

NYPL RESEARCH LIBRARIES



3 3433 08155859 9

Handwritten text, possibly a signature or initials, in blue ink.

~~955-6~~

Digitized by Google
NAEC

R É F L E X I O N S
CRITIQUES
SUR LA POËSIE
ET
SUR LA PEINTURE.

PAR M. L'ABBÉ DU BOS,
L'UN DES QUARANTE, ET SECRETAIRE
PERPETUEL DE L'ACADEMIE
FRANÇOISE.

NOUVELLE EDITION.
TOME TROISIÈME.

Vt Pictura Poësis. Hor. de Art. Poët.



A DRESDE, 1760.
CHEZ GEORGE CONRAD WALTHER,
LIBRAIRE DU ROI.
AVEC PRIVILÈGE.



RÉFLEXIONS
CRITIQUES
SUR LA POÉSIE
ET
SUR LA PEINTURE.

TROISIÈME PARTIE.

Qui contient une Dissertation sur les Représentations Théâtrales des Anciens.

AVANT-PROPOS.

La Musique des Anciens étoit une Science bien plus étendue que ne l'est notre Musique. Aujourd'hui la Musique n'enseigne que deux choses, la composition des chants musicaux, ou
Tome III. A des

des chants proprement dits, & l'exécution de ces chants, soit avec la voix, soit sur les instrumens. La science de la Musique avoit parmi les Grecs & parmi les Romains, un objet bien plus vaste. Non-seulement elle montrait tout ce que la nôtre montre; mais elle enseignoit beaucoup de choses que la nôtre n'enseignoit point, soit parce que l'on n'étudie plus aujourd'hui une partie de ces choses-là, soit parce que l'art qui enseigne les autres, n'est point réputé faire une partie de la Musique, de manière que l'on ne donne plus le nom de Musicien à celui qui le professe. Dans l'antiquité, l'art poétique étoit un des arts subordonnés à la Musique, & par conséquent c'étoit la Musique qui enseignoit la construction des vers de toute figure. L'art de la Saltation, ou l'art du geste étoit aussi l'un des arts musicaux. Ainsi ceux qui enseignoient les pas & les attitudes de notre danse, ou de la danse proprement dite, laquelle faisoit une partie de l'art du geste, étoient appelés Musi-

Musiciens. Enfin la Musique des Anciens enseignoit à composer comme à écrire en notes la simple déclamation, ce qu'on ne fait plus faire aujourd'hui. Aristides Quintilianus nous a laissé un excellent livre sur la Musique, écrit en langue Grecque; & cet Auteur vivoit sous le regne de Domitien, ou sous celui de Trajan, comme le conjecture sur de bonnes raisons Monsieur Meibomius, qui a fait imprimer avec une traduction Latine l'ouvrage dont je parle. Suivant cet Aristides, la plupart des Auteurs qui l'avoient précédé, définissoient la Musique: un art qui enseigne à se servir de la voix, & à faire tous les mouvemens du corps avec grace. *Ars decoris in vocibus & motibus (*)*.

Comme l'on n'a point communément de la musique des Grecs & des Romains, l'idée que je viens d'en donner, & comme on croit quelle étoit renfermée dans les mêmes bornes que la nôtre, l'on se

A 2

trouve

(*) Aristid. lib. prim.

trouve embarrassé, quand on veut expliquer tout ce que les Auteurs anciens ont dit de leur Musique, & de l'usage qui s'en faisoit de leur tems. Il est donc arrivé que les passages de la Poétique d'Aristote, que ceux de Cicéron, de Quinzilien & des meilleurs Ecrivains de l'antiquité, où il est fait mention de leur Musique, ont été mal entendus par les Commentateurs, qui s'imaginant que dans ces endroits-là il étoit question de notre danse & de notre chant; c'est à dire, de la danse & du chant proprement dits, n'ont jamais pu comprendre le véritable sens de leurs passages. L'explication qu'ils en donnent, n'est propre qu'à les rendre plus obscurs. Elle n'est propre qu'à nous empêcher de concevoir jamais la manière dont les pièces dramatiques étoient exécutées sur le théâtre des Anciens.

Il ose entreprendre d'expliquer intelligiblement tous ces passages, & principalement ceux qui parlent des représentations

sions théâtrales. Voici le plan de mon Ouvrage.

En premier lieu, je donnerai une idée générale de la Musique spéculative & des arts musicaux ; c'est-à-dire, des arts qui parmi les anciens étoient subordonnés à la science de la Musique. Si je ne dis rien, ou très-peu de choses sur la science, qui enseignoit les principes de toute sorte d'accords & de toute sorte d'harmonie, c'est qu'il ne m'appartient pas de changer quelque chose, ou d'ajouter rien aux explications que M. Meibomius, M. Brossard, M. Burette, & d'autres Ecrivains modernes ont faites des ouvrages que les anciens ont composés sur l'harmonie, & qui nous sont demeurés.

Je ferai voir en second lieu que les Anciens composoient & qu'ils écrivoient en notes leur déclamation théâtrale, de manière que ceux qui la récitoient, pouvoient être, comme ils l'étoient en

effet, soutenus par un accompagnement.

Je montrerai en troisième lieu, que les Anciens avoient si bien réduit l'art du geste ou la Saltation, qui étoit un des arts, subordonnés à la science de la Musique, en méthode réglée, que dans l'exécution de plusieurs scènes ils pouvoient partager, & qu'ils partageoient en effet la déclamation théâtrale entre deux Acteurs, dont le premier récitoit, tandis que le second faisoit les gestes convenables au sens des vers récités, & que même il se forma des troupes de Pantomimes ou de Comédiens muets qui jouoient, sans parler, des pièces suivies.

Je finirai mon ouvrage par quelques observations sur les avantages & sur les inconvéniens qui pouvoient résulter de l'usage des Anciens.

SECTI-

SECTION PREMIERE.

*Idee générale de la Musique des Anciens,
& des Arts musicaux subordonnés à cette
Science.*

On peut regarder le *Traité sur la Musique*, écrit en Grec par Aristides Quintilianus, & traduit en Latin par Monsieur Meibomius, comme l'ouvrage le plus instructif que l'antiquité nous ait laissé sur cette science. Il est à mon sens le plus méthodique de ces ouvrages, & comme son Auteur, Grec de nation, fréquentoit tous les jours les Romains, puisqu'il a vécu dans le tems que tous les pays habités par les Grecs, étoient soumis aux successeurs d'Auguste, il a dû savoir l'usage qu'on faisoit de la Musique à Rome & dans la Grece. Ainsi c'est dans son livre que nous prendrons l'idée générale de la Musique des Anciens. D'ailleurs la Musique des Romains étoit la même que celle des Grecs, dont ils avoient appris cette science. Elle avoit chez les uns & chez les autres la même étendue & les mêmes principes, de maniere qu'on peut se servir également pour

expliquer l'étendue & l'usage de la Musique des Anciens, soit des Auteurs Grecs, soit des Auteurs Latins. Aristides Quintilianus définit la Musique (*) un art, mais un art qui démontre les principes sur lesquels il opere, & qui enseigne tout ce qui concerne l'usage qu'on peut faire de la voix, ainsi qu'à faire avec grace tous les mouvemens dont le corps est capable. Notre Auteur rapporte aussi quelques autres définitions de la Musique un peu différentes de la sienne, mais qui supposent toutes également que cette science avoit l'étendue que nous lui donnons.

Les Auteurs Latins disent la même chose. La Musique, c'est Quintilien l'Orateur qui parle, donne des enseignemens, non-seulement pour régler toutes les inflexions dont la voix est susceptible, mais encore pour régler tous les mouvemens du corps. Ces inflexions, ces mouvemens veulent être ménagés suivant une méthode certaine & judicieuse. *Numeros musices duplices habet in vocibus & in corpore, utriusque enim rei aptus quidam motus desideratur* (**). Notre

(*) De Music. lib. prim.

(**) Inst. l. 1. c. 12. de Music. & ejus laudibus.

tre Auteur ajoute quelques lignes après : „Ea
„décence dans la contenance & dans le ge-
„ste, est nécessaire à l'Orateur, & il n'y a
„que la Musique qui puisse lui enseigner cet-
„te décence”. *Corporis quoque decens &
aptus motus, qui dicitur Eurithmia, est ne-
cessarius, nec aliunde peti potest.*

Saint Augustin, dans l'ouvrage qu'il a com-
posé sur la Musique, dit la même chose que
Quintilien. Il y écrit que la Musique don-
ne des préceptes sur la contenance, sur le
geste; en un mot, sur tous les mouve-
mens du corps dont il avoit été possible de réduire
la théorie en science, & la pratique en mé-
thode. *Quidquid numerositatis, quæ tempo-
rum atque intervallorum dimensionibus mo-
vetur Musica est scientia bene mo-
vendi (*)*. La Musique des Anciens avoit
assujetti à une mesure réglée tous les mouve-
mens du corps, ainsi que le sont les mou-
ve-
mens des pieds de nos danseurs.

La science de la Musique, ou si l'on veut,
la Musique spéculative, s'appelloit la Musi-
que harmonique, parce qu'elle enseignoit les
principes de toute harmonie, & les règles
générales de toute sorte d'accords. C'étoit
donc elle qui enseignoit ce que nous appel-

A 5 lons

(*) De Music. lib. prim.

lons la *composition*. Comme les chants qui étoient l'ouvrage de la composition, se nommoient alors quelquefois, ainsi qu'ils se nomment à présent, *de la musique* absolument, les Anciens divisoient la musique prise dans le sens que nous venons de dire, en trois genres; savoir, le genre Diatonique, le genre Chromatique & le genre Enarmonique. Ce qui constituoit la différence qui étoit entre ces trois genres, c'est que l'un admettoit des sons que l'autre n'admettoit pas dans ses chants. Dans la musique Diatonique, le chant ne pouvoit pas faire ses progressions par des intervalles moindres que les sémi-tons majeurs. La modulation de la musique Chromatique employoit les sémi-tons mineurs (*); mais dans la musique Enarmonique, la progression du chant se pouvoit faire par des quarts de ton. Les Anciens divisoient encore leurs compositions musicales en plusieurs genres, par rapport au mode ou au ton dont elles étoient, & ils nommoient ces modus du nom des pays où ils avoient été mis principalement en usage. Ils nommoient donc l'un, le mode Phrygien; l'autre, le mode Dorien, & ainsi des autres. Mais je me contenterai de renvoyer aux Modernes, qui ont

(*) Brossart, Dictionn. de Musique.

ont traité à fonds de la musique harmonique des Anciens, afin de passer plutôt à ce que j'ai à dire concernant leurs arts musicaux, qui sont l'objet principal de ma dissertation.

Dès que la Musique embrassoit un sujet aussi vaste, il étoit naturel qu'elle renfermât plusieurs arts, dont chacun eût son objet particulier. Aussi voyons-nous qu'Aristides Quintilianus compte jusques à six arts subordonnés à la Musique. De ces six arts, il y en avoit trois qui enseignoient toute sorte de composition. *Porro activum secatur in usuale, quod predictis utitur, & enunciativum. Usualis partes sunt Melopœia, Rithmopœia, Poësis; Enuntiativi, Organicum, Odicum, Hypocriticum (*)*.

Ainsi la musique, par rapport à la composition, se partageoit en art de composer la mélodie, ou les chants, en art rithmique & en art poétique. Par rapport à l'exécution, la Musique se partageoit en art de jouer des instrumens, en art du chant & en art hypocritique, ou en art du geste.

La mélodie, ou l'art de composer la mélodie, étoit l'art de composer & d'écrire en notes toute sorte de chants; c'est-à-dire, non-seule-

(*) Aristid. lib. prim.

seulement le chant musical ou le chant proprement dit, mais aussi toute sorte de récitation ou de déclamation.

L'art rythmique donnoit des règles pour assujettir à une mesure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de manière qu'on pût en battre les tems, & les battre du mouvement convenable & propre au sujet.

L'art poétique enseignoit la mécanique de la poésie, & il montrait ainsi à composer régulièrement des vers de toute sorte de figure.

Nous venons de voir que par rapport à l'exécution, la musique se divisoit en trois arts, l'art de jouer des instrumens, l'art du chant & l'art du geste.

On devine bien quelles leçons pouvoient donner & la musique organique, qui enseignoit à jouer des instrumens, & la musique qui se nommoit l'art du chant. Quant à la musique hypocritique ou *contresaisseuse*, & qui se nommoit ainsi, parce qu'elle étoit proprement la musique des Comédiens que les Grecs appelloient communément hypocrites ou *contresaisseurs*; elle enseignoit l'art du geste, & montrait ainsi à exécuter, suivant les règles d'une méthode établie sur des principes

cipes certains, ce que nous ne faisons plus aujourd'hui que guidés par l'instinct, ou tout au plus par une routine aidée & soutenue de quelques observations. Les Grecs nommoient cet art musical *Orchestis*, & les Romains *Saltatio*.

Porphyre qui vivoit environ deux cens ans après Aristides Quintilianus, & qui nous a laissé un Commentaire sur les *Harmoniques* de Ptolomée, ne partage les arts musicaux, qu'en cinq arts différens (*), savoir, l'art métrique, l'art rithmique, l'art organique, l'art poétique pris dans toute son étendue, & l'art hypocritique. On trouve même en comparant la division d'Aristides avec celle de Porphyre, que Porphyre compte deux arts de moins qu'Aristides. Ces deux arts sont l'art de composer la mélodie & l'art du chant. Si nonobstant la suppression de ces deux arts, Porphyre ne laisse pas de compter cinq arts musicaux, au lieu qu'il ne devoit plus, après ce retranchement, en compter que quatre; c'est qu'il met au nombre de ces arts, l'art métrique dont il n'est pas fait mention dans Aristides. Mais cette différence dans l'énumération des arts musicaux, n'empêche pas que nos deux Auteurs

(*) Hypomnemata in Harm. Ptol. p. 191.

teurs ne disent au fond la même chose. Tâchons d'expliquer la difficulté.

Dès que Porphyre a dit qu'il prenoit l'art poétique dans sa plus grande étendue, comme il prend soin de le dire, il a dû ne point parler de la mélopée, ou de l'art de composer la mélopée, comme d'un art musical particulier, parce que ce dernier art étoit renfermé dans l'art poétique, pris dans toute son étendue. En effet, suivant l'usage des Grecs, l'art de composer la mélopée, faisoit une partie de l'art poétique. On verra ci-dessous que les Poètes Grecs composoient eux-mêmes la mélopée de leurs pièces. Si au contraire Aristides fait de l'art poétique & de l'art de composer la mélopée, deux arts distincts, c'est qu'il a eu égard à l'usage des Romains, qui étoit que les Poètes dramatiques ne composassent point eux-mêmes la déclamation de leurs vers; mais qu'ils la fissent composer par des Artisans compositeurs de profession, & que Quintilien appelle : *Artifices pronuntiandi*. C'est ce que nous rapporterons plus au long dans la suite.

C'est par la même raison que Porphyre n'a point suivi Aristides, ni fait de l'art du chant un art musical particulier. Ceux qui enseignoient en Grece l'art poétique dans toute

toute son étendue, enseignoient aussi apparemment l'art de bien exécuter toute sorte de chant ou de déclamation.

Si Porphyre fait à son tour deux arts distincts de l'art rithmique, dont Aristides ne fait qu'un seul & même art; si Porphyre divise en art métrique & en art rithmique proprement dit, l'art dont Aristides ne fait qu'un seul art qu'il appelle *Rithmopœia*, cela vient vraisemblablement de la cause que je vais dire. Les progrès que l'art des Pantomimes né sous le regne d'Auguste, aura fait durant les deux siècles écoulés depuis le tems d'Aristides jusques au tems de Porphyre, avoient engagé les gens du théâtre à subdiviser l'art rithmique, & par conséquent à en faire deux arts différens. L'un de ces arts qui étoit le métrique ou le *mesureur* enseignoit à réduire sous une mesure certaine & réglée, toute sorte de gestes en toute sorte de sons, qui pouvoient être assujettis à suivre les tems d'une mesure; & l'art rithmique n'enseignoit plus qu'à bien battre cette mesure, & principalement à la battre d'un mouvement convenable. Nous verrons ci-dessous que le *mouvement* étoit, au sentiment des Anciens, ce qu'il y avoit de plus important dans l'exécution de la musique, & l'invention de l'art du

du Pantomime les aura encore engagé à faire une étude plus profonde de tout ce qui pouvoit perfectionner l'art du mouvement. Il est certain, comme on le dira, que depuis le regne d'Auguste jusques au renversement total de l'Empire d'Occident, les représentations des Pantomimes firent le plaisir le plus cher au peuple Romain.

Je conclus donc que la différence qui se trouve entre l'énumération des arts musicaux que fait Aristides Quintilianus, & celle que fait Porphyre, n'est qu'une différence apparente, & que ces deux Auteurs ne se contredisent point quant au fond des choses.

Je m'interromprai ici pour faire une observation. Dès que la musique des Anciens donnoit des leçons méthodiques sur tant de choses, dès qu'elle donnoit des préceptes utiles au Grammairien, & nécessaires au Poëte, comme à tous ceux qui avoient à parler en public, on ne doit plus être surpris que les Grecs & les Romains (*) l'aient crüe un art nécessaire, & qu'ils lui aient donné tant d'éloges qui ne conviennent pas à la nôtre. On ne doit pas s'étonner qu'Aristides Quintilianus ait dit (**) que la Musique étoit

(*) Quint. Inst. lib. 1, cap. 12.

(**) De Music. lib. prim.

étoit un art nécessaire à tous les âges de la vie, puisqu'il enseignoit également ce que les enfans doivent apprendre, & ce que les personnes faits doivent savoir.

Quintilien écrit par la même raison, que non-seulement il faut savoir la musique pour être Orateur, mais qu'on ne sauroit même être bon Grammairien sans l'avoir apprise, puisqu'on ne pouvoit pas bien enseigner la Grammaire sans montrer l'usage dont y étoient le mètre & le rithme. (*) *Nec citra musicam Grammatica potest esse perfecta, cum ei de rithmis metrisque dicendum sit.* Cet Ecrivain judicieux observe encore en un autre endroit (**) que dans les tems précédens, la profession d'enseigner la Musique, & celle d'enseigner la Grammaire, avoient été unies, & qu'elles étoient alors exercées par le même maître.

Enfin Quintilien dit dans le chapitre de son Livre où il veut prouver que l'Orateur est du moins obligé d'apprendre quelque chose de la Musique. „ On ne me refusera „ point de tomber d'accord que ceux qui pré- „ tendent faire la profession d'Orateur, doi- „ vent

(*) Instit. lib. prim. cap. 3.

(**) Ibid. cap. sexto.

„vent lire & entendre les Poètes. La Mu-
 „sique ne préside-t-elle point à la compo-
 „sition des poèmes de quelque nature qu'ils
 „soient? Si quelqu'un est assez déraison-
 „nable pour dire qu'en général les règles
 „que suit un Poète dans la composition de
 „ses vers, n'appartiennent point à la Mu-
 „sique, du moins ne sauroit-il nier que les
 „règles qu'il faut suivre dans la composition
 „des vers qui sont faits pour être récités avec
 „un accompagnement, n'appartiennent à
 „ce bel art. „ *Poetas certe legendos futuro*
Oratori concefferint. . Num hi sine Mu-
sica? At si quis tam cecus animi est, ut de
aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad li-
ram composuerunt. Hec diutius. ()* Ce
 passage paroîtra beaucoup plus clair, lorf-
 qu'on aura lû ce que je dois écrire concer-
 nant le *carmen* ou la déclamation notée des
 vers faits pour être récités avec un accompa-
 gnement.

En un mot, tous les écrits des Anciens
 font foi (**) que la musique passoit de leur
 tems pour un art nécessaire aux personnes
 polies, & qu'on regardoit alors comme des
 gens sans éducation, & comme on regarde
 aujourd'hui.

(*) Inst. lib. prim. c. 12.

(**) Luciani Gymnast. Plutar. de Music.

aujourd'hui ceux qui ne savent point lire, les personnes qui ne savoient pas la musique. Je reviens aux arts musicaux.

Malheureusement pour nous, il ne nous est resté aucune des méthodes composées pour enseigner la pratique de ces arts, dont il y avoit tant de Professeurs dans la Grece & dans l'Italie. D'ailleurs ceux des Auteurs anciens qui ont écrit sur la Musique & dont les ouvrages nous sont demeurés, ont très-peu parlé de la mécanique des arts subordonnés à la science de la musique qu'ils ont regardés comme des pratiques faciles & communes, dont l'explication n'étoit bonne qu'à exercer les talens de quelque maître à gages. Par exemple, Saint Augustin qui a composé sur la musique un ouvrage divisé en six livres, dit qu'il n'y traitera point de toutes ces pratiques, parce que ce sont des choses sues communément par les hommes de théâtre les plus médiocres. *Non enim tale aliquid hic dicendum est, quale quilibet Cantores Histrionesque noverunt* (*).

Ainsi les Auteurs dont je parle, ont écrit plutôt en Philosophe qui raisonne & qui fait des spéculations sur les principes généraux d'un art dont la pratique est sue de tous les

B 2

con-

(*) De Music. lib. prim.

contemporains, que comme un Auteur qui veut que son livre puisse, sans aucun autre secours, enseigner l'art dont il traite.

Cependant j'espère, qu'en m'aidant des faits racontés par les Ecrivains anciens, qui par occasion ont parlé de leurs arts musicaux, je pourrai venir à bout de donner une notion, sinon pleine & entière, du moins claire & distincte de ces arts, & d'expliquer comment les pièces dramatiques étoient représentées sur le théâtre des Anciens.

Nous venons de voir qu'Aristides Quintilianus comptoit six arts musicaux, savoir, l'art rithmique, l'art de composer la mélodie, l'art poétique, l'art de jouer des instrumens, l'art du chant & l'art du geste; mais nous réduirons ici ces six à quatre, en ne comptant l'art poétique, l'art de composer la mélodie & l'art du chant, que pour un seul & même art. On a déjà vu que l'art poétique, l'art de composer la mélodie & l'art du chant avoient tant d'affinité, que Porphyre ne les comptoit que pour un seul art, qu'il nomme l'art poétique pris dans toute son étendue.

* * *

SECTION II.

De la Musique rithmique.

Nous avons déjà dit que la musique rithmique donnoit des règles pour assujettir à une mesure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems. Le rithme musical, dit Aristides (*), regle aussi-bien le geste que la récitation. Cet art enseignoit donc le grand usage qu'on peut faire de la mesure & du mouvement. On verra par ce que nous allons dire sur ce sujet, que les Anciens faisoient un très-grand cas de cet art. Saint Augustin dit dans l'endroit de ses rétractations où il parle du livre qu'il avoit écrit sur la musique, qu'en l'écrivant, son objet principal avoit été d'y traiter du secours merveilleux qu'on peut tirer de la mesure & du mouvement. *Et de musica sex volumina quantum attinet ad eam partem, quæ rithmus vocatur (**).*

Les Grecs reconnoissoient comme nous quatre choses dans la musique, la progression des tons du sujet principal, ou le chant,

B 3

l'har-

(*) De Music. lib. prim.

(**) Lib. prim.

l'harmonie, ou l'accord des différentes parties, la mesure et le mouvement. C'étoit donc ces deux dernières qu'enseignoit l'art rithmique qui comme nous l'avons remarqué déjà, est partagé par Porphyre en art métrique, ou mesureur, & en art rithmique ou art du mouvement.

Platon, pour dire que le mouvement est l'ame d'un chant mesuré, dit (*) que le rithme est l'ame du mètre. Le mètre, écrit Aristote (**), n'est encore qu'une partie du rithme. On lit dans Quintilien, si je l'entends bien, qu'il ne faut pas qu'une mesure emprunte sur l'autre; mais que celui qui bat la mesure, a la liberté d'en presser, ou d'en ralentir le mouvement. *Rithmis spatia libera, metris finita sunt* (***). Aristides Quintilianus écrit, que suivant plusieurs, le mètre différoit du rithme, comme le tout diffère de sa partie. *Porro & pedibus constant metra . . . differre autem metra a rithmo, aiunt alii ut a toto partem* (****). Mais comme nous disons quelquefois absolument le mouvement pour dire la mesure & le

(*) Plat. de Leg. l. 2.

(**) Poët. chap. 4.

(***) Instit. l. 9. cap. 4.

(****) Arist. lib. prim.

le mouvement, les Grecs disoient aussi quelquefois le rithme tout court, pour dire le rithme & le mètre: c'est en prenant le mot de rithme dans cette acception qu'Aristote a dit dans sa Poétique, que la Musique fait ses imitations avec le chant, l'harmonie & le rithme; ainsi que la Peinture fait les siennes avec les traits & avec les couleurs.

Les Romains qui employoient souvent des termes Grecs en parlant de musique, en faisoient certainement l'étimologie, & ce que pouvoit changer dans la signification propre de ces termes un usage autorisé. Or Saint Augustin dit positivement qu'il étoit en usage de son tems, de donner le nom de rithme à tout ce qui régloit la durée, dans l'exécution des compositions. *Rithmi enim nomen in musica usque adeo patet, ut hæc tota pars ejus, quæ ad diu & non diu pertinet, rithmus nominata sit (*)*.

Rien n'est si commun dans toutes les langues, que le nom de l'espèce donné au genre, & le nom du genre attribué à l'espèce en style ordinaire. Sans sortir de notre sujet, nous allons voir que les Romains donnoient au mot *modulatio* une acception beaucoup plus étendue que sa première signification.

B 4

Les

(*) De Music. lib. 2.

Les Romains appelloient *soni* ou *voces*, le chant, l'harmonie, *concentus*; & la mesure, *numeri*.

Quand Virgile dans une de ses Eglogues, fait dire à Mœris par Lycidas. Dites-moi aussi les vers que je vous entendis chanter un soir: Je m'en rappellerois sans peine les *nombres*; si je pouvois me souvenir des paroles.

*Quid, quæ te pura solum sub nocte canentem
Audieram, numeros memini, si verba tenerem (*)*.

Il ne veut faire dire autre chose à Lycidas, si ce n'est que bien qu'il eût oublié les paroles des vers dont il étoit question; il se souvenoit bien néanmoins de quels pieds ou de quelles mesures ils étoient composés, & par conséquent de leur cadence. Ainsi *Modi*, terme que les Latins employent souvent en parlant de leur musique, ne signifioit proprement que le mouvement. Cependant ils appelloient la mesure & le mouvement du nom seul de *modi*; & même ils donnoient encore quelquefois le nom de *modulation* à toute la composition, & cela sans égard à l'étimologie de modulation.

Montrons donc en premier lieu que *modulatio* ne signifioit proprement que la mesure &

(*) Eglog. nona.

& le mouvement, que ce qui est appellé rithme dans Porphyre ; & montrons en second lieu , que malgré cela , les Romains ont souvent donné le nom de modulation à toute la composition musicale. Nous aurons besoin plus d'une fois de supposer que les Anciens se sont permis cette espèce d'inexactitude.

Quintilien rapporte qu'Aristoxene, que Suidas dit avoir été l'un des disciples d'Aristote, & qui a écrit sur la musique un livre qui se trouve dans le recueil de M. Meibomius, divisoit la musique qui s'exécute avec la voix en rithme & en chant. Le rithme, ajoute Quintilien, est ce que nous appellons *modulation*, & le chant assujetti ou noté, est ce que nous appellons le ton & les sons. *Vocis rationes Aristoxenes musicus dividit in ritbmum & melos emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac sonis constat (*)*.

Lorsque Quintilien veut dire qu'il n'exige point de son Orateur qu'il sache la musique à fond, Quintilien dit qu'il ne lui demande point de l'avoir assez bien la modulation pour battre la mesure des Cantiques ou des Monologues. C'étoient comme nous le dirons dans la suite, les scènes des pièces de théâtre.

B 5

dont

(*) Instit. lib. prim, cap. 12. Digitized by Google

dont la déclamation étoit la plus chantante; c'est-à-dire, la plus approchante du chant musical. *Nam nec ega consumi studentem his artibus volo, nec moduletur ut musicis modis cantica excipiat (*)*.

Cependant, & c'est ce que nous avons à dire en second lieu, Quintilien appelle souvent toute la composition *une modulation*, en comprenant sous ce nom le chant, l'harmonie, la mesure & le mouvement. Par exemple, cet Auteur, dans le troisième chapitre du livre onzième de ses Institutions, où il donne des leçons si curieuses sur le soin qu'un Orateur doit avoir de sa voix, & sur la récitation, dit, en parlant de plusieurs mauvaises manières de prononcer: „ Il n'y a point de „ désagrément dans la prononciation qui me „ choque autant que d'entendre dans les Eco- „ les & dans les Tribunaux, chanter *la modulation théâtrale*. C'est le vice à la mode, j'en conviens, mais il n'en est pas moins „ vrai que ce vice dégrade l'Orateur”. *Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim quam quo nunc maxime laboratur, in causis omnibus scholisque cantandi, quod inutilius sit an fœdus, ignoro! Quid enim Oratori minus*
con-

(*) Quint. Instit. lib. prim. cap. 13. le

convenit. quam modulatio Scenica (*)?, On voit bien que Quintilien comprend le chant ou la déclamation composée dans la *modulation* dont il parle. C'est la composition entière que Quintilien appelle ici *modulation*.

Dans les Inscriptions qui sont à la tête des Comédies de Térence, il est dit, que c'est Flaccus qui en a fait les modes, ou qui les a *modulées*; pour dire que c'étoit ce Flaccus qui en avoit composé la déclamation. *Modos fecit; modulavit Flaccus*.

Saint Augustin rend en quelque sorte raison de cet usage, en disant que tout ce qu'un Musicien doit faire, est presque renfermé sous le terme de modulation. *Modulatio, quo uno pene verbo tantæ disciplinæ definitio continetur* (**).

Je pourrois encore citer plusieurs passages d'anciens Auteurs Latins qui ont employé les termes de *modi* & de *modulatio* dans un sens aussi étendu; mais pour convaincre le lecteur qu'on s'en servoit communément pour dire toute la composition, il suffira de rapporter la définition que fait du mot de *modulation*, Diomede Grammairien, qui a vécu avant la
destru-

(*) Instit. lib. xi. c. 3.

(**) De Music. lib. prim.

destruction de l'Empire Romain. La modulation, dit cet Auteur, est l'art de rendre la prononciation d'une récitation suivie, plus agréable, & d'en faire un bruit plus flatteur pour l'oreille (*). *Modulatio est continuati sermonis in jucundiorum dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conuersus.*

Enfin le terme de modulation avoit parmi les Romains, la même signification que *Carmen* : mot que nous ne saurions traduire suivant sa signification précise, qui vouloit dire la mesure & la prononciation notée des vers, parce que n'ayant pas la chose, nous n'avons pas de terme propre pour la signifier. Il sera bientôt parlé de ce *Carmen*. Revenons à l'art rithmique, ou à la modulation proprement dite.

Nous savons comment les Anciens mesuroient leur musique vocale ou leur musique composée sur des paroles. Comme nous l'avons observé déjà en parlant de la mécanique de la Poésie, les syllabes avoient une quantité déterminée dans la langue Grecque & dans la langue Latine. Cette quantité étoit même relative, c'est-à-dire, que deux syllabes brèves ne devoient point durer plus long-

(*) De Arte Gramm. lib. 2. cap. 4.

longtems dans la prononciation, qu'une longue; & qu'une syllabe longue devoit durer aussi longtems que deux brèves. La syllabe brève valoit un tems dans la mesure, & la syllabe longue en valoit deux.. Les enfans n'ignorent pas, dit Quintilien, que la longue vaut deux tems, & que la brève n'en vaut qu'un. *Longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt (*)*.

Cette proportion entre les syllabes longues & les syllabes brèves, étoit aussi constante que la proportion qui est aujourd'hui entre les notes de différente valeur. Comme deux notes noires doivent dans notre musique durer autant qu'une blanche, dans la musique des Anciens deux syllabes brèves duroient ni plus ni moins qu'une longue. Ainsi lorsque les Musiciens Grecs ou Romains mettoient en chant quelque composition que ce fût, ils n'avoient pour la mesurer, qu'à se conformer à la quantité de la syllabe sur laquelle ils posoient chaque note. La valeur de la note étoit déjà décidée par la valeur de la syllabe. Voilà pourquoi Boëce (**) qui a vécu sous le regne de Théodoric Roi des Ostrogots, & quand les théâtres étoient en-
core

(*) Instit. lib. 9. c. 4.

(**) De Mus. l. 4. c. 3.

core ouverts à Rome, dit, en parlant d'un Compositeur de musique qui met des vers en chant : Que ces vers ont déjà leur mesure en vertu de leur figure ; c'est-à-dire, en vertu de la combinaison des syllabes longues & des syllabes brèves dont ils sont composés. *Ut si quando melos aliquod Musicus voluisset adscribere supra versum rithmica metri compositione distentum, &c.*

D'un autre côté, comme nous l'avons dit en parlant de la mécanique des vers Grecs & de celle des vers Latins, tout le monde savoit dès l'enfance la quantité de chaque syllabe. Chacun savoit donc, sans avoir fait pour cela aucune étude particulière, la valeur de chaque syllabe, & ce qui étoit la même chose, de chaque note.

Quel nombre de tems les Grecs & les Romains mettoient-ils dans les mesures des chants, composés sur des paroles de quelque nature que ces chants-là pussent être ? Je réponds : Quant aux chants composés sur des vers, la mesure de ses chants, le nombre des tems de chaque mesure se trouvoit être déjà réglé par la figure du vers. Chaque pied du vers faisoit une mesure. En effet, on trouvera dans la suite le mot de *pes*, qui signifie un pied, employé par Quintilien & par d'autres, pour dire

dire une mesure. Il y a néanmoins une objection à faire contre cette explication; c'est que suivant son contenu, les mesures du même chant devoient être inégales dans leur durée, parce que les pieds du même vers n'étoient pas égaux. Les uns n'avoient que trois tems, tandis que les autres en avoient quatre. En effet, les pieds qui n'étoient composés que d'une syllabe longue & d'une brève, ou de trois syllabes brèves, ne renfermoient que trois tems, au lieu que les pieds composés de syllabes longues, ou d'une syllabe longue & de deux brèves, avoient quatre tems. Je tombe d'accord que cela ne pouvoit pas être autrement. Mais cela n'empêchoit point que le bateur de mesure ne pût la marquer toujours avec justesse.

Quant aux chants composés sur de la prose, on voit bien que c'étoit aussi la quantité d'une syllabe qui décidait de la valeur de la note placée sur cette syllabe. Peut-être les Anciens ne mesuroient-ils pas les chants de cette espèce-là, & laissoient-ils à celui qui battoit la mesure en suivant les principes de l'art rithmique, la liberté de marquer la cadence après tel nombre de tems qu'il jugeoit à propos de réunir, pour ainsi dire, sous une même mesure. Depuis quel tems écri-

vons-

vons-nous la mesure de notre musique ? Voilà pourquoi les Anciens mettoient la Poësie au nombre des arts musicaux, Voilà pourquoi la plupart des Auteurs Grecs & Latins qui ont écrit sur la musique, traitent fort au long de la quantité des syllabes, des pieds & des figures du vers, ainsi que de l'usage qu'on en peut faire, pour donner plus d'agrémens & plus d'expression au discours. Que ceux qui seront curieux de connoître à quel point les Anciens avoient approfondi cette matiere, lisent ce qu'en a écrit saint Augustin dans son livre sur la musique.

D'ailleurs nous apprenons d'Aristides Quintilianus, & nous voyons par ce qu'en ont dit d'autres Auteurs, que les Anciens avoient un rithme dans lequel chaque pied de vers ne faisoit pas toujours une mesure, puisqu'il y avoit des mesures composées de huit tems syllabiques, c'est-à-dire, de huit brèves ou de leur valeur. C'étoit un moyen de remédier à l'inconvénient qui naissoit de l'inégalité de durée qui se rencontroit dans les pieds du même vers. Mais comme cela regarde la musique proprement dite, je renverrai mon lecteur à ce qu'en a écrit un savant homme (*) qui joint à une connoissance profonde

(*) M. Burette, de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq de son Histoire. *oglegle*

fonde de cette science, une grande érudition,

Comment les Anciens marquoient-ils la valeur des notes de leur musique organique ou instrumentale, puisque ces notes ne pouvoient pas y tirer leur valeur de la quantité de syllabes sur lesquelles on les auroit placées? Je l'ignore, mais j'imagine comment on pourroit donner une valeur certaine dans la musique instrumentale à chaque *semeia* ou note organique, par des points placés, soit au-dessus, soit au-dessous, soit à côté; ou bien mettant au-dessus de chaque note l'un des deux caractères qui servoient à marquer si une syllabe étoit brève, ou si la syllabe étoit longue, & dont chacun a fû la figure dès les premières classes. Nous parlerons fort au long de ces *semeia*, quand nous expliquerons comment les Anciens écrivoient en notes le chant musical; ou le chant proprement dit, & ce chant qui n'étoit qu'une déclamation.

On sera bien plus curieux d'apprendre une autre chose, je veux dire la manière dont la musique métrique marquoit les tems dans toute sorte de mouvemens du corps. Comment, dira-t-on d'abord, les Anciens écrivoient-ils en notes les gestes? Comment s'y

prenoient-ils pour marquer chaque mouvement des pieds & des mains, chaque attitude & chaque démarche par une figure particulière qui désignât distinctement chacun de ces mouvements? Je me contenterai de répondre ici, que l'art d'écrire les notes en gestes, ou, si l'on veut, les Dictionnaires des gestes (car nous verrons que les Anciens avoient de ces Dictionnaires-là, s'il est permis d'user de cette expression) n'étoient point du sort de la musique rithmique dont il s'agit présentement. Elle supposoit l'art d'écrire les gestes en notes, un art déjà trouvé & pratiqué. C'étoit la musique hypocritique ou la *Saltation*, qui enseignoit cette espèce d'écriture. Ainsi nous remettons à en parler, que nous traitons de celui des arts musicaux que les Grecs nommoient *Orchestis*, & les Romains *Saltatio*. Comment, répliquera-t-on, la musique rithmique s'y prenoit-elle pour asservir à une même mesure, & pour faire tomber en cadence, & le Comédien qui récitoit, & le Comédien qui faisoit les gestes? Je répondrai que c'est une de ces choses dont S. Augustin dit qu'elles étoient connues de tous ceux qui montoient sur le théâtre, & que pour cela même il dédaigne de l'expliquer. Mais comme nous n'avons plus

plus sous les yeux la chose dont il est question, il ne nous est plus bien facile de concevoir ce que S. Augustin, dit que tout le monde favoit de son tems. Si les passages des Auteurs anciens que nous rapporterons ci-dessous, prouvent que l'Acteur qui récitoit, & l'Acteur qui faisoit les gestes, s'accordoient très-bien, & qu'ils toinboient en cadence avec une grande justesse; ils n'expliquent point la maniere dont ils s'y prenoient pour suivre exactement l'un & l'autre, une mesure commune. On trouve néanmoins dans Quintilien quelque chose des principes sur lesquels ce moyen de les accorder, avoit été trouvé & établi.

Il paroît donc, en lisant un passage de Quintilien, que pour venir à bout de mesurer, pour ainsi dire, l'action, & pour mettre en état celui qui faisoit les gestes, de suivre celui qui récitoit, on avoit imaginé une règle, qui étoit que trois mots valussent un geste. Or comme ces mots avoient une durée réglée, le geste devoit avoir ainsi une durée déterminée, & qui pouvoit se mesurer. Voici le passage (*). *Hic veteres Artifices illud recte adjecerunt, ut manus cum sensu & deponeret & inciperet; alioqui*

C 2

enim

(*) Inst. lib. 11. c. 4.

enim aut ante vocem erit gestus, aut post vocem, quod est utrumque deforme. In illo lapsi nimia subtilitate sunt, quod interval- lum motus tria verba esse voluerunt, quod nec observatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt: nec immerito, ne aut diu otiosa esset manus, aut, quod multi faciunt, actionem continuo motu conciderent. „Ceux

„qui les premiers ont fait profession de com-
 „poser la déclamation des pièces de théâtre,
 „& de les faire représenter sur la scène, en
 „ont usé très-sagement quand ils ont réglé
 „que chaque geste commençât avec un sens,
 „& qu'il finit en même tems que ce sens-là.
 „Ils ont eu raison d'introduire cette règle:
 „car il est également mesléant de commen-
 „cer à gesticuler avant que d'avoir ouvert la
 „bouche; & de continuer à gesticuler après
 „avoir cessé de parler. Il est vrai que nos
 „Artisans, pour avoir voulu être trop ingé-
 „nieux, se sont trompés, lorsqu'ils ont ré-
 „glé que le même tems qu'il falloit pour pro-
 „noncer trois mots, seroit le tems de la du-
 „rée d'un geste. Voilà ce qui ne se fait
 „point naturellement, & c'est même ce que
 „l'art ne peut apprendre à bien pratiquer.
 „Mais nos Artisans ont cru qu'il falloit, à
 „quel-

„quelque prix que ce fût, prescrire une méthode qui réglât la mesure du geste qui déplaît également, soit qu'il soit trop lent, soit qu'il soit trop précipité, & le principe qu'ils ont établi, est ce qu'ils ont pu imaginer de mieux. „

J'ai traduit le mot d'*Artifices*, dont se sert ici Quintilien, par ceux qui font profession de composer la déclamation des pièces de théâtre, & de les faire représenter sur la scène, fondé sur deux raisons. La première, c'est que Quintilien n'entend point ici parler des Professeurs en éloquence, qu'il désigne par d'autres noms dans son institution. La seconde, c'est que dans le chapitre où se trouve le passage que je viens de rapporter, Quintilien parle très-souvent des usages pratiqués par les Comédiens, & qu'il y appelle *Artifices* ou *Artifices pronuntiandi* ceux qui faisoient profession de faire représenter les pièces de théâtre. Nous apporterons ci-dessous un de ces passages dans lequel Quintilien parle fort au long du soin qu'avoient ces *Artifices pronuntiandi*, de donner à chaque Comédien un masque assortissant au caractère du personnage qu'il devoit représenter.

Voici encore un autre endroit de Quintilien, qui peut fournir quelque lumière sur

les regles que l'art-rithmique donnoit pour mesurer les tems des gestes. „ Chaque tems „ de la mesure pris en particulier, n'asservit „ que le réciteur obligé à prononcer quand „ on lui bat un tems, la syllabe qu'il doit „ prononcer sous ce tems-là; mais le rithme „ assujettit tous les mouvemens du corps. Il „ faut que celui qui fait les gestes, tombe en „ cadence à la fin de chaque mesure, quoi- „ qu'il lui soit permis de laisser passer quel- „ que tems de cette mesure, sans faire aucun „ geste, & qu'il puisse mettre dans son jeu „ muet, aussi souvent qu'il le veut, de ces „ silences ou de ces repos qui se trouvent ra- „ rement dans la partie du *Récitateur*. Le „ rithme laisse cette liberté au *Gesticulateur*, „ qui se contente, lorsqu'il s'en sert, de com- „ pter les tems qu'il laisse vuides, pour ainsi „ dire, & qu'il marque même quelquefois „ pour les compter plus sûrement, tantôt par „ un mouvement de doigt, tantôt par un „ mouvement de pied, laissant passer ainsi „ quatre ou cinq tems sans faire aucun mou- „ vement. C'est ce qui a donné lieu à dire „ une pause, *un repos de quatre tems, un „ repos de cinq tems*. Outre cela, on peut, „ en faveur de celui qui fait les gestes, ral- „ lentir encore sans conséquence le mouve-

„ ment de la mesure ; parce que , nonobstant
 „ ce rallentissement , chaque signe , chaque
 „ frappé , & chaque levé que fait le Battreur
 „ de mesure , n'en vaut pas moins un tems. „
*Et quod metrum in verbis modo , ritibus
 etiam in corporis motu est. Inania quoque
 tempora ritibus facilius accipiunt , quam
 quam hac & in metris accidunt. Major
 tamen illis licentia est , ubi tempora etiam
 animo metuntur & pedum & digitorum
 ictu intervalla signant quibusdam notis , at-
 que astimant , quot breves illud spatium ha-
 beat , inde Tetrasemeion & Pentasemeion.
 Deinceps longiores fiunt percusiones : Nam
 Semeion tempus est unum (*) .*

Quoique le fait , comme je l'ai déjà dit ,
 soit certain : il ne m'est pas possible d'expli-
 quer pleinement la méthode enseignée par
 l'art rithmique , pour faire agir d'un concert
 si parfait l'Acteur qui parloit , & l'Acteur qui
 faisoit les gestes. Peut-être joignoit-on au
 caractère qui désignoit le geste que devoit
 faire l'Acteur , un autre caractère qui mar-
 quoit les tems que le geste devoit durer.

Quant au mouvement dont les Anciens
 faisoient autant de cas que Monsieur de Lul-
 li , Monsieur de la Lande & nos autres bons

Musiciens François, il me paroît impossible que les Grecs & les Romains l'écrivissent, pour ainsi dire, en notes, & qu'ils pussent prescrire par le moyen d'aucun caractère, la durée précise que devoit avoir chaque mesure. Il falloit que, comme nous, ils s'en rapportassent au gout & au jugement de celui qui battoit la mesure, à celui qui faisoit une profession particulière de l'Art rithmique. Il est vrai que quelques Musiciens modernes ont cru, pouvoir trouver le secret d'enseigner autrement que, de vive voix, la durée que devoir avoir un air, & d'apprendre par conséquent même à la postérité le mouvement dont il falloit le jouer; mais c'étoit en se servant de l'Horlogerie que ces Musiciens prétendoient venir à bout de leur projet. Ils vouloient, par exemple, en marquant combien de secondes devoient durer les vingt premières mesures de la Chaconne de Phaëton; enseigner le mouvement dont il falloit battre la mesure de cet air de violon. Mais sans discuter la possibilité de ce projet, je me contenterai de dire que les Anciens ne pouvoient pas même l'imaginer, parce que leur Horlogerie étoit trop imparfaite pour leur laisser concevoir une pareille idée. On sait que loin d'avoir des Pendules à secondes,

ils

ils n'avoient pas même d'Horloges à roue; & qu'ils ne mesuroient le tems que par le moyen des Cadrans au soleil, des Sables & des Clepsidres.

Nous savons que les Anciens battoient la mesure sur leurs théâtres, & qu'ils y marquoient ainsi le rithme que l'Acteur, qui récitoit, l'Acteur qui faisoit les gestes, les Chœurs & mêmes les Instrumens devoient suivre comme une règle commune. Quintilien, après avoir dit que les gestes sont autant assujettis à la mesure, que les chants mêmes, ajoute que les Acteurs qui font les gestes, doivent suivre les signes qui marquent les pieds, c'est-à-dire, la mesure qui se bat, avec autant de précision que ceux qui exécutent les modulations. Il entend par là les Acteurs qui prononcent, & les instrumens qui les accompagnent. *Atqui corporis motui sua quædam tempora, & ad signa pedum non minus saltationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.*

Nous voyons d'un autre côté deux passages de celui des ouvrages de (*) Lucien, que nous appellons en François le *Traité de*

C. 5

la

(*) In Orchesi.

la Danse, (*) & qui est l'éloge de l'art des Pantomimes, qu'il y avoit auprès de l'Acteur qui représentoit, un homme chaussé avec des souliers de fer, & qui frappoit du pied sur le Théâtre. Toutes les convenances portent donc à croire que c'étoit cet homme-là qui battoit avec le pied une mesure dont le bruit devoit se faire entendre de tous ceux qui devoient la suivre.

SECTION III

De la Musique Organique ou Instrumentale.

Il seroit inutile de traiter ici de la structure des instrumens à vent ou à corde dont les Anciens se servoient. La matière a été comme épuisée, soit par Bartholin le fils, dans son *Traité des Instrumens à vent de l'antiquité*, soit par d'autres Savans, Je crois même à propos de remettre ce que j'ai à dire concernant l'usage que les Anciens faisoient de leurs instrumens pour soutenir par un accompagnement les Acteurs qui déclamoient, à l'endroit de cet ouvrage où je

traité-

(**) Voyez le discours sur le Rithme de M. Burette.

traiterai de l'exécution de la déclamation composée & écrite en notes. En effet, comme une des preuves les plus convaincantes que je doive apporter pour faire voir que les Anciens composoient & qu'ils écrivoient en notes la simple déclamation théâtrale, est de montrer que cette déclamation étoit soutenue d'un accompagnement: Je serois obligé, lorsque je viendrai à traiter de l'exécution de cette déclamation, à faire relire les mêmes passages, & à répéter les mêmes réflexions dont je me serois déjà servi, si je parlois ici de l'accompagnement. Je me bornerai donc à dire quelque chose des compositions musicales des Anciens, qui n'étoient point faites sur des paroles, & qui ne devoient être exécutées que par des instrumens.

Les Anciens avoient la même idée que nous sur la perfection de la Musique, & sur l'usage qu'il étoit possible d'en faire. Aristides Quintilianus, en parlant de plusieurs divisions que les Anciens faisoient de la musique considérée sous différens égards, dit que le chant, que la musique, par rapport à l'esprit dans lequel elle a été composée, & à l'effet qu'on a voulu lui faire produire, se peut partager en musique qui nous porte à

l'affliction ; en musique qui nous rend gais , & nous anime ; & en musique qui nous calme en apaisant nos agitations. Nous rapportons ci-dessous le passage d'Aristides.

Nous avons observé déjà dans le premier volume de cet ouvrage que les symphonies étoient susceptibles, ainsi que le sont les chants musicaux composés sur des paroles, d'un caractère particulier qui rendent ces symphonies capables de nous affecter différemment, en nous inspirent tantôt de la gaieté, tantôt de la tristesse, tantôt une ardeur martiale, & tantôt des sentimens de dévotion : „ Le son des instrumens, écrit „ Quintilien, l'Auteur le plus capable de rendre compte du goût de l'antiquité, nous „ affecte, & bien qu'il ne nous fasse pas entendre aucun mot, il ne laisse point de „ nous inspirer divers sentimens. „ *Cum organis, quibus sermo exprimi non potest, affici animos in diversum habitum sentiamus* (*).

„ C'est en vertu des loix de la nature, dit „ dans un autre endroit l'Auteur que nous „ venons de citer, que les tons & la mesure „ font tant d'effet sur nous. Si cela n'étoit „ point, pourquoi les chants des symphonies „ qu'

(*) Instit. lib. pr. cap. 12.

„ qui ne nous font point entendre aucune pa-
 „ role, pourroient-ils nous émouvoir à leur
 „ gré, ainsi qu'ils le savent faire? Dira-t-on
 „ que c'est par un pur effet du hasard, que
 „ dans les fêtes, certaines symphonies échauf-
 „ fent l'imagination, en mettant les esprits
 „ en mouvement, & que d'autres sympho-
 „ nies les apaisent & les calment? N'est-il
 „ pas évident que ces symphonies ne pro-
 „ duisent des effets si différens, que parce
 „ qu'elles sont d'un caractère opposé. Les
 „ unes ont été composées pour être propres
 „ à produire un certain effet, & les autres
 „ pour être propres à produire un effet con-
 „ traire. A la guerre, lorsqu'il faut faire
 „ marcher les troupes en avant, les instrumens
 „ ne jouent pas un air du même caractère
 „ que celui qu'ils jouent, lorsqu'il faut qu'el-
 „ les se retirent. L'air que sonnent nos in-
 „ strumens militaires, quand il faut deman-
 „ der quartier, ne ressemble point à celui
 „ qu'ils sonnent quand il faut aller à la
 „ charge. „ (*) *Natura ducimur ad modos,*
neque aliter enim eveniret, ut illi quoque or-
ganorum soni, quanquam verba non expri-
munt, in alios atque alios ducerent motus
auditorum. In certaminibus sacris, non
eadem

(*) Instit. lib. 9, cap. 4.

eadem ratione concitant animos & remittunt, nec eosdem modos adhibent, cum bellicum est canendum, aut posito genu supplicandum, nec idem signorum concentus est procedente ad prælium exercitu; idem receptui canente.

Comme les Anciens n'avoient point d'armes à feu dont le bruit empêchât les soldats d'entendre d'irant l'action, le son des instrumens militaires dont on se serroit à la fois pour leur faire connoître le commandement, & pour les encourager; les Anciens faisoient sur cette partie de la guerre, une attention & des recherches qu'il seroit inutile de faire aujourd'hui. Le fracas du canon & de la mousqueterie, empêche souvent qu'on entende même les signaux que donnent plusieurs tambours ou plusieurs trompettes qui battent, ou qui sonnent ensemble. Les Romains surtout se piquoient d'exceller dans les airs militaires.

Quintilien, après avoir dit que de grands Généraux n'avoient pas dédaignés de jouer eux-mêmes des instrumens militaires, & qu'on faisoit un grand usage de la musique dans les armées Lacédémoniennes, ajoute :

„ Les trompettes & les cors qui sont dans
 „ nos Légions servent-ils à autre chose ? N'est-
 „ il pas même permis de croire que c'est au

„ talent

„talent de faire usage des instrumens de
 „guerre, lequel nous possédons supérieure-
 „ment aux autres nations, qu'est due en
 „partie la réputation de la Milice Romaine. „
Duces maximos & fidibus & tibiis cecinisse
traditum, & exercitus Lacedemoniorum Mu-
ficis accensos modis? Quid autem aliud in
nostris Legionibus cornua ac tubæ faciunt,
quorum concentus, quanto est vehementior,
tanto Romana in bellis gloria ceteris pra-
stat? ()*

Tite-Live raconte un fait très-propre à
 confirmer ce que dit Quintilien. Annibal
 ayant surpris la ville de Tarente sur les Ro-
 mains, il usa d'un stratagème pour empê-
 cher la garnison de se jeter dans la forte-
 resse de la place, & pour la faire prison-
 nière de guerre. Comme il avoit découvert
 que le quartier d'assemblée des Romains, en
 cas d'alarme imprévue, étoit le théâtre de
 la ville, il y fit sonner le même air que les
 Romains faisoient sonner pour s'assembler :
 mais les Soldats de la garnison reconnurent
 bientôt à la mauvaise manière avec laquelle
 la trompette étoit embouchée, que ce n'étoit
 pas un Romain qui en sonnoit, & se dou-
 tant bien de la ruse de l'ennemi, ils se ré-
 fugierent

(*) Instit. lib. prim. cap. 21.

fugierent dans la forteresse, au lieu de se rendre sur la place d'armes.

Longin parle de la musique organique, (*) comme nous pouvons parler de notre musique instrumentale. Il dit que les symphonies touchent, quoiqu'elles ne soient que de simples imitations d'un bruit inarticulé, & s'il faut parler ainsi, des sons qui n'ont qu'une demi-vie, que la moitié de leur être. Cet Auteur entendoit par *sons parfaits*, auxquels il oppose les sons des symphonies qui n'ont qu'un être imparfait, les sons des récits en musique, où le son naturel étant adapté à des mots, se trouve joint avec un son articulé. Voici ce qu'ajoute Longin au passage que nous venons de rapporter. *Et de vrai ne voyons-nous pas que le son des instrumens à vent, remue l'ame de ceux qui les entendent, qu'il les transporte hors d'eux-mêmes, & qu'il les fait entrer quelquefois en une espèce de fureur? Ne voyons-nous pas qu'il les contraint de conformer les mouvemens de leur corps au mouvement de la mesure, & qu'il leur arrache souvent des démonstrations involontaires? La musique instrumentale agit donc sensiblement sur nous, puisque nous lui voyons faire l'effet que le Compositeur a voulu qu'elle*

(*) Traité du Sublime, chap. 32.

qu'elle produisît. Quoique les sons de cette musique qui ne sont point articulés, ne nous fassent pas entendre des mots qui réveillent en nous des idées précises, néanmoins ses sons, ses accords, son rythme excitent en nous plusieurs sentimens différens. Ces imitations inarticulées nous remuent autant que les phrases d'un Orateur nous remueroient.

Je vais encore rapporter un endroit de Macrobe qui pourroit paroître inutile, parce qu'il ne dit que la même chose que les passages de Quintilien & de Longin qu'on vient de lire; mais il m'a semblé propre à fermer la bouche à ceux qui voudroient douter que les Anciens songeassent à tirer de la musique toutes les expressions que nous voulons en tirer, & qu'ils eussent communément de cet art la même idée qu'en avoient Lulli & la Lande. Puisqu'on ne sauroit produire les symphonies des Anciens, perdues par l'injure des tems, nous ne saurions juger du mérite de ces symphonies, que sur le rapport de ceux qui les entendoient tous les jours, qui voyoient l'effet qu'elles produisoient, & qui favoient encore dans quel esprit elles avoient été composées.

„Le pouvoir que le chant a sur nous est si
„grand, c'est Macrobe qui parle, qu'on fait

„jouer aux instrumens militaites un air pro-
 „pre à réchauffer le courage, lorsqu'il faut
 „aller à la charge; au lieu qu'on leur fait
 „jouer un air d'un caractère opposé, lors-
 „qu'il faut faire une retraite. Les sympho-
 „nies nous agitent, elles nous rendent gais
 „ou inquiets, & même elles nous font dor-
 „mir. Elles nous calment, elles nous sou-
 „lagent même dans les maladies du corps”.
Ita () denique omnis habitus animæ canti-
 bus gubernatur, ut & ad bellum progressui,
 & item receptui canatur cantu, & excitan-
 te, & rursus sedante virtutem. Dat somnos
 adimitque, necnon curas immittit & retra-
 hit, iram suggerit, clementiam suadet, cor-
 porum quoque morbis medetur.*

Comme il arrive quelquefois que les ma-
 ladies du corps sont causées par les agitations
 de l'esprit, il n'est pas surprenant que la mu-
 sique, en soulageant les maux de l'esprit, ait
 soulagé, & même qu'elle ait guéri en certai-
 nes circonstances les maladies du corps. Que
 la musique diminue, qu'elle dissipe nos cha-
 grins & notre mauvaise humeur, chacun en
 est convaincu par sa propre expérience. Je
 fais bien que les circonstances où la musique
 peut agir avec efficacité sur les maladies, sont
 rares,

(*) In somn. Scipion. lib. 2. cap. 2.

rare, & qu'il feroit ridicule d'ordonner des airs & des chansons, comme on ordonne les purgations & la saignée. Aussi les Auteurs anciens qui parlent des guérisons opérées par la vertu de la musique, en parlent-ils comme de cures extraordinaires.

Enfin, comme il est quelquefois arrivé de nos jours des miracles de cette espèce, les Anciens sont pleinement à couvert du soupçon d'avoir cru, concernant les guérisons dont il s'agit, ce qui n'étoit pas, ou de nous avoir débité des fables comme des histoires véritables. Pour le dire en passant, ce point-là n'est pas le seul sur lequel notre propre expérience les ait défendus contre l'accusation d'imposture ou de crédulité. Pline l'Historien n'a-t'il pas été justifié contre plusieurs accusations de cette nature, que les Critiques du seizième siècle avoient intentées contre lui? Pour revenir à la guérison de quelques maladies par la musique; les mémoires de l'Académie des Sciences qui ne sont point écrits par des personnes qui croient légèrement, font mention sur l'année 1702 & sur l'année 1707, de guérisons opérées récemment par la vertu de la musique.

On trouve dans Athenée, dans Martianus Capella, & dans plusieurs autres Ecrivains

anciens, des récits surprenans de tous les effets prodigieux que produisoit la musique des Grecs & celle des Romains. Quelques modernes, comme Monsieur Meibomius & Monsieur Bartholin le fils, ont même ramassé ces faits dans leurs ouvrages. On peut donc lire à ce sujet le Recueil de plusieurs Auteurs anciens qui ont écrit sur la musique, publié & commenté par le premier; & le livre de *Tibii veterum*, écrit par Gaspard Bartholin. Si Monsieur le Fèvre de Saumur avoit pu voir ce dernier livre avant que de faire imprimer son commentaire sur Térence, peut-être n'y auroit-il pas inféré les beaux Vers Latins qu'il avoit faits contre la Flute antique, & contre ceux qui veulent entreprendre d'en expliquer la structure & l'usage.

Il est bon de se ressouvenir, en lisant les ouvrages dont je viens de faire mention, que c'étoit sur des Grecs ou sur leurs voisins que la musique produisoit des effets si merveilleux. On fait que les organes de l'ouïe ont plus de sensibilité dans ces pays-là, que dans les contrées où le froid & l'humidité regnent huit mois de l'année. Comme la sensibilité du cœur est égale ordinairement à celle de l'oreille, les habitans des pays situés sur la mer Egée & sur la mer Adriatique sont aussi natu-

naturellement plus disposés à se passionner que nous. Il n'y a pas si loin de l'Isle de France en Italie. Cependant un François remarque d'abord, quand il est en Italie, qu'on y applaudit aux beaux endroits des Opéra, avec des transports qui paroîtroient dans son pays les faillies d'une troupe d'insensés.

Au contraire, nous avons du côté du Nord des voisins qui sont naturellement moins sensibles que nous au plaisir d'entendre de la Musique. A en juger par les instrumens qu'ils aiment davantage, & qui nous sont presque insupportables, soit à cause du trop grand bruit qu'ils font, soit à cause de leur peu de justesse & leur peu d'étendue, il faut que ces voisins aient déjà l'oreille plus dure que nous. Trouverions-nous, communément parlant, un concert exécuté par des Trompettes placés dans le lieu même où nous mangerions, un bruit fort agréable? Aimerrions-nous dans un cabinet un Clavecin dont les touches, au lieu de faire raisonner des cordes de fil-d'archal, feroient sonner des clochettes? Je dis *communément*, parce qu'étant situés entre l'Italie & les pays dont je viens de parler, il est naturel que nous ayons des compatriotes qui tiennent les uns des Ita-

liens, & les autres des peuples qui sont à notre Septentrion.

SECTION IV.

De l'Art ou de la Musique poétique. De la Mélopée. Qu'il y avoit une Mélopée, qui n'étoit pas un chant musical, quoiqu'elle s'écrivît en notes.

On a vu, par l'énumération & par la définition des arts musicaux, que la musique poétique, prise dans toute son étendue, ne faisoit qu'un seul & même art parmi les Grecs; mais que parmi les Romains elle faisoit deux arts distincts; savoir, l'art de composer des vers métriques de toute sorte de figures; & la mélopée, ou l'art de composer la mélodie. Comme dans notre premier volume nous avons discoursu fort au long sur les règles que les Anciens suivoient dans la construction de leurs vers, nous ne parlerons point ici du premier des arts, compris sous le nom de musique poétique; & nous nous contenterons de traiter du second de ces arts, de celui qui enseignoit la composition de la mélodie, & le chant ou la manière d'exécuter la mélodie.

Aristides Quintilianus dit, dans l'endroit de son ouvrage où il traite de la mélodie, qu'elle apprenoit à composer le chant, & qu'elle avoit des épithètes différentes, suivant le ton sur lequel elles étoient composées. Par rapport à ce ton une mélodie s'appelloit la basse; l'autre, la moyenne; & la troisième, la haute. *Melopaia est facultas conficiendi cantum. Hujus alia est Hypatoïdes, alia Mesôïdes, alia Netoïdes, secundum prædictas vocis proprietates (*)*. Les Anciens ne divisoient point comme nous, par Octaves, le système général de leur musique. Leur gamme étoit composée de dix-huit sons, dont chacun avoit un nom particulier, ainsi que nous serons obligés de le dire dans la suite. Un des plus bas de ces sons s'appelloit *Hypaté*, & un des plus hauts s'appelloit *Nété*. Voilà pourquoi Aristides nomme la mélodie basse, la *Mélodie Hypatoïde*; & la mélodie haute, la *mélodie Nétôide*.

Notre Auteur, après avoir donné quelques règles générales sur la composition, & qui conviennent aussi-bien aux chants, qui, pour ainsi dire, ne se chantent point, c'est-à-dire, à la simple déclamation, qu'aux chants musicaux, ajoute; *Differt autem Melopaia à*

D 4

Melo-

(*) Lib. prim. p. 28.

Melodia, quod hæc fit cantus indicium, illa habitus effectivus. Modi Melopæia genere quidem sunt tres, Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus, quorum Nomicus modus est Netoïdes, Dithyrambicus Mesôïdes, Tragicus Hypathôïdes; specie vero reperiuntur plures, qui ob similitudinem generalibus subijci possunt. Amatorii enim quidam vocantur ad quos pertinent Nuptiales, & Comici, & Encomiastici ().* „La différence qui „est entre la mélopée & la mélodie confi- „ste en ce que la mélodie est le chant mê- „me écrit en notes; & la mélopée, l'art de „le composer. La mélopée peut se diviser „par rapport au ton sur lequel elle compose, „en mélopée Dithyrambique, en mélopée „Nomique, & en mélopée Tragique. La „mélopée Nomique (c'est, comme on le „verra, celle dont on faisoit usage dans la „publication des loix) compose sur les tons „les plus hauts; la Dithyrambique compose „sur les tons du milieu; & la Tragique, sur „les tons les plus bas. Voilà les trois gen- „res de mélopée, qui peuvent se subdiviser „en plusieurs espèces, à cause de quelque „différence qui se rencontre entre des mélo- „pées comprises sous le même genre. Telle „est

(*) Lib. prim. p. 29.

„est la mélopée des vers tendres qui comprend celle des Epithalames; telle est encore la mélopée des vers comiques, & celle des Panégyriques”. Ainsi la mélopée étoit la cause, & la mélodie l'effet. A la lettre, mélopée signifioit *la composition des chants*, de quelque nature qu'ils fussent; & mélodie, *des chants composés*. Ainsi l'on ne doit pas être surpris de trouver quelquefois *Mélopée*, où il auroit fallu écrire *Mélodie*. C'est le nom de la cause mis pour le nom de l'effet.

Rapportons, pour commencer l'explication du passage d'Aristides, quelques endroits du Livre que Martianus Capella a composé en latin, concernant les Lettres & la Musique (*). Cet Auteur est véritablement postérieur à Quintilianus Aristides; mais il a vécu avant Boëce qui le cite, & cela suffit pour le rendre d'un grand poids dans la matière dont il est question. Suivant Capella, *Melos*, nom d'où viennent & mélopée & mélodie, signifioit la liaison du son aigu avec le son grave. *Melos est nexus acutioris & gravioris soni* (**). Je cite le texte de Capella, suivant les corrections qu'il y faut faire,

D 5

au

(*) De Nuptiis Philolog.

(**) In notis ad Arist. p. 249.

au sentiment de M. Meibomius. Comme la simple déclamation consiste, aussi-bien que le chant proprement dit, dans une suite de tons plus graves ou plus aigus que le ton qui les a précédés, & qui sont liés avec art entr'eux, il doit y avoir de la mélodie dans la simple déclamation aussi-bien que dans le chant proprement dit; & par conséquent une espèce de mélodie qui enseigne à bien faire la liaison dont parle Capella, c'est-à-dire, à bien composer la déclamation. Rapportons de suite tout le passage où se trouvent les paroles qui viennent d'être citées. *Melopaia est habitus modulationis effectivus, Melos autem est nexus acutioris vel gravioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopaia species sunt tres, Hypathoides, Mesoides, Netoïdes. Et Hypathoides est, quæ appellatur Tragica, quæ per graviores sonos constat; Mesoides, quæ Dithyrambica nominatur, quæ tonos aequales mediosque custodit; Netoïdes, quæ & Nomica consuevit vocari, quæ plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam & alia distantia, quæ tropica Mela dicuntur, alia Comiologica; sed hæc aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones asferre. Hæ autem species etiam tropi dicuntur. Dissentiunt autem Melopaie ipsæ mo-*

dis

dis pluribus inter se; Et genere, ut alia sit Enarmonica, alia Chromatica, alia Diatonica; Specie quoque, quia alia est Hypathoides, alia Mesoides, alia Netoïdes; Tropis ut Dorio, Lydio, vel cæteris ()*. „La mélopée „est l'art de composer la modulation. Le „*melos* est la liaison du son aigu avec le son „grave. La modulation est un chant varié, „composé & écrit en notes. Il y a trois espèces „de mélopée. La Tragique ou l'Hypatoïde „qui employe communément les sons les plus „bas. La Dithyrambique ou la Mesoïde qui „employe les sons mitoyens, & dans laquelle la „progression du chant se fait le plus souvent „par des intervalles égaux; & la Nominique ou „la Néthoïde, qui employe plusieurs sons des „plus hauts. Il y a encore quelques espèces de „mélopée, comme la Comique, mais qui peu- „vent se ranger sous les trois genres dont il „vient d'être parlé, quoique chacune espèce „ait son ton propre. Ce n'est pas seulement „à l'égard du ton, que les mélopées peuvent „être divisées en différens genres; car si par „rapport à ce ton, elles se partagent en basses, „en moyennes & en hautes, elles se divisent „aussi par rapport aux intervalles qu'elles ob- „servent, en Diatoniques, en Chromatiques & „en

(*) , Vide notas Meibom. p. 359. Google

„ en Enarmoniques; & par rapport aux mo-
 „ des, en mélopées Phrygiennes, en Dorien-
 „ nes, & en Lydiennes”.

Notre Auteur, après avoir ajouté à ce qu'on vient de lire, quelques avis sur la composition, passe, comme ayant dit tout ce qu'il avoit à dire sur la mélopée, à ce qu'il avoit à dire sur le rithme.

Pour retourner à Quintilianus Aristides, voici ce qu'il ajoute avant que de traiter du rithme, à ce qu'il avoit déjà dit de la mélopée: *Porro Melopaia inter se differunt genere, ut Chromatico, Enarmonia: Systemate, ut Hypatoides, Mesoides, Netoïdes: Tono, ut Doriüs, Phrygius, Lydius: Modo, ut Nomico, Dithyrambico, Tragico: More, cum dicimus aliam esse Systalticem, per quam tristes animi affectus movemus; aliam Diastalticem, per quam animum excitamus; aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus.* „ Les mél-
 „ pées peuvent à plusieurs égards être divisées
 „ en des genres différens. Il y en a qui sont Dia-
 „ toniques, d'autres Enarmoniques, & d'autres
 „ Chromatiques. Les mélopées, par rapport
 „ au ton du système général sur lequel elles
 „ sont composées, se partagent en mélopées
 „ dont la modulation est haute, en mélopées
 „ dont la modulation est basse, & en mélo-

„pées dont la modulation est moyenne. Par
„rapport au mode, les unes sont Pÿrgien-
„nes, les autres sont Doriennes, & les au-
„tres sont Lydiennes, &c. Par rapport à
„la maniere dont le mode est traité, les mé-
„lopées se partagent en mélopées Nomiques,
„en Tragiques & en Dithyrambiques. En-
„fin les mélopées, par rapport à l'intention
„du compositeur, par rapport à l'effet qu'el-
„les veulent produire, se peuvent diviser en
„mélopée Systaltique, qui est celle qui nous
„porte à l'affliction; en Diastaltique, qui
„est celle qui nous égaye l'imagination, &
„qui nous anime; & en mélopée moyenne,
„qui est la mélopée qui compose une mélo-
„die propre à calmer notre esprit en ap-
„paisant les agitations.„

De toutes ces différentes divisions de la
mélopée considérées sous diverses faces, il
n'y en a qu'une à laquelle il nous convienne
de nous arrêter ici; celle qui la partage en
mélopée basse ou tragique, en mélopée mo-
yenne ou dithyrambique, & en mélopée
haute ou nomique, & qui par conséquent
partage aussi les mélodies en trois genres de
même nature. Comme le dit Aristides Quin-
tilianus, & comme nous l'avons déjà ob-
servé, la mélopée étoit la cause, & la mé-
lodie

lodie son effet. Il devoit par conséquent y avoir autant de genre de mélodie qu'il y avoit de genre de mélopée.

Dès qu'on lit avec quelque réflexion les passages d'Aristides & de Capella, où la mélopée est divisée en Nomique, en Dithyrambique & en Tragique, on voit bien que toutes leurs mélodies ne pourroient point être des chants musicaux, & que plusieurs d'entre elles ne devoient être qu'une simple déclamation. On voit qu'il n'y avoit que la mélopée Dithyrambique qui composât des chants proprement dits.

En premier lieu, supposé que quelques-unes des mélopées qui étoient les espèces du genre Tragique, composassent des chants proprement dits, on ne sauroit au moins disconvenir que quelques-unes de ces espèces ne composassent seulement une simple déclamation. Il n'y a point d'apparence que le chant des Panégyriques, qui étoient une des espèces de mélodies que la mélopée basse ou la mélopée tragique composoit, fût véritablement un chant musical. Quant au chant des Comédies, qui étoit une autre espèce de la mélodie tragique, nous prouverons invinciblement ci-dessous que le chant des pièces Comiques des Anciens, bien qu'il s'é-

crivit

crivît en notes, & que l'Acteur qui le récitoit fût soutenu d'un accompagnement, n'étoit au fond qu'une déclamation, & même une déclamation des plus unies. Il y a plus. J'espère de faire voir que la mélodie des pièces tragiques des Anciens n'étoit pas un chant musical, mais une simple déclamation. Ainsi il n'y avoit peut-être pas dans le genre des mélopées Tragiques, aucune espèce de mélodie qui composât un chant musical.

En second lieu, la mélodie Nomique ne pouvoit pas être un chant musical. Son nom de *Nomique* ou de *Légale* lui aura été donné, parce qu'on s'en servoit principalement dans la publication des loix: & *Nomos* signifie une *Loi* en langue Grecque. Le ton sur lequel la mélodie haute, ou la Nomique, composoit, étoit d'ailleurs très-propre à faire entendre plus distinctement, & par plus de monde, le Crieur public, lorsqu'il récitoit une loi.

Quand on connoît qu'elle étoit la délicatesse des Grecs en matière d'éloquence, & surtout à quel point ils étoient choqués par une mauvaise prononciation, on n'a point de peine à concevoir que quelques-unes de leurs villes n'aient été assez jalouses de la réputation de n'avoir en toutes choses que
des

des manieres élégantes & polies, pour ne vouloir pas laisser au Crieur public chargé de promulguer les loix, la liberté de les réciter à sa mode, au hasard que souvent il donnât aux phrases, aux mots mêmes qu'il prononceroit, un ton capable de faire rire des hommes nés moqueurs. Ces Républiques, dans la crainte que les vices de prononciation dans lesquels tomberoit leur Officier, ne fissent rejaillir une sorte de ridicule sur les loix mêmes, prenoient donc la précaution de faire composer la déclamation de ces loix; & même elles vouloient que celui qui les récitoit, fût encore soutenu par un accompagnement capable de le redresser s'il manquoit. On vouloit qu'il publiât les loix avec la même aide, avec le même secours qu'avoient, comme nous le verrons les Acteurs qui parloient sur le théâtre. Martianus Capella dit, en faisant l'éloge de la Musique, que dans plusieurs villes de la Grece, l'Officier qui publioit les loix, étoit accompagné par un joueur de Lyre. *Quid pacis munia? Nonne nostris cantibus celebrata? Græcarum quippe urbium multe leges ad lyram recitabant* (*). Il seroit superflu d'observer que le récitateur & le joueur d'instru-

(*) In Nupt. Philolog.

d'instrument n'auroient pu se concerter, si la déclamation du récitateur eût été arbitraire. On voit bien qu'il falloit qu'elle fût assujettie, & par conséquent composée. Il ne seroit pas impossible de trouver encore dans les anciens Auteurs des faits qui supposent l'usage dont parle Capella. On voit, par exemple, dans Plutarque que lorsque Philippe, Roi de Macédoine & le pere d'Alexandre le Grand, voulut, après avoir défait les Athéniens à Chéronée, tourner en ridicule la Loi qu'ils avoient publiée contre lui, il récita sur le champ même de la bataille, le commencement de cette loi, & qu'il la récita comme une déclamation mesurée & assujettie. „ Or Philippe (c'est Plutarque qui „ parle) (*) ayant gagné la bataille, en fut „ sur l'heure si fort épris de joie, qu'il se „ laissa aller jusques à faire quelques insolences: car, après avoir bien bu avec ses amis, „ il s'en alla sur la place de la défaite; & là „ il se prit à chanter par moquerie le commencement du Décret qu'avoit proposé Démosthène, suivant lequel la guerre avoit „ été conclue à Athenes contre lui, haussant „ sa voix, & battant la mesure à chaque „ pied.

(*) Vie de Démosth. ch. 5.

Tome III.

E

„pied. Démosthene fils de Démosthene
 „Péanien, a mis en avant ceci. Mais après,
 „quand il fut revenu de son yvresse, &
 „qu'il eut un peu pensé au danger où il avoit
 „été, les cheveux lui dresserent à la tête. „
 Diodore de Sicile (*) écrit que Philippe,
 après avoir pris trop de vin la journée dont
 nous venons de parler, fit plusieurs choses
 indécentes sur le champ de bataille; mais
 que les représentations de Demadés, Athé-
 nien & l'un des prisonniers de guerre, le firent
 rentrer en lui-même; & que le repentir qu'il
 eut de s'être oublié, le rendit plus facile,
 lorsqu'il fut question de traiter avec l'ennemi
 vaincu.

Certainement Athenes & les autres villes
 de la Grece qui pouvoient avoir un usage
 semblable à celui des Atheniens, ne faisoit
 point chanter leurs loix, à prendre le terme
 de *chanter* dans la signification qu'on lui
 donne communément dans notre langue,
 lorsqu'elles les faisoient publier.

Je crois donc que des trois genres dans
 lesquels se divisoit la mélopée considérée par
 rapport à la maniere dont elle traitoit son
 mode, il n'y en avoit qu'une, savoir la Di-
 thyrambique, qui composât des chants mu-
 sicaux;

(*) Diod. Sicul. lib. 16. p. 476.

ficaux; tout au plus il y avoit quelques espèces de la mélodie Tragique, qui étoient des chants proprement dits. Les autres mélodies n'étoient qu'une déclamation composée & écrite en notes.

Comme mon opinion est nouvelle dans la République des Lettres, je ne dois rien omettre pour montrer que du moins je n'ai pas grand tort de la soutenir. Ainsi, avant que de rapporter les passages des Auteurs Grecs ou Latins, qui, en parlant de leur musique par occasion, ont dit des choses qui prouvent, s'il est permis d'user de cette expression, l'existence de la mélodie qui n'étoit qu'une simple déclamation, je prie le lecteur de trouver bon que je transcrive encore ici quelques endroits de ceux des anciens Auteurs qui ont traité de leur musique dogmatiquement, & qui prouvent cette existence.

M. Wallis, cet Anglois si célèbre par son savoir, & pour avoir été l'homme de Lettres de nos jours qui a vécu le plus longtems, fit imprimer en 1699 dans le troisième volume de ses Oeuvres Mathématiques, le Commentaire écrit en Grec par Porphyre sur les Harmoniques de Ptolomée, & il y joignit une traduction Latine de ce Commentaire.

On voit en le lisant, que la musique des Anciens divisoit d'abord en deux genres toutes les opérations que la voix peut faire. *Proximo statim loco exhibent ipsas vocis differentias. Duplex enim est hujusce motus, Continuus qui dicitur, & Diastematicus: Continuus quidem, quo inter nos colloquimur, qui & eodem sensu Sermocinalis dicitur. Diastematicus vero, quo canimus & modulamur, tibiaque & citbara ludimus, unde Melodicus dicitur (*)* L'Auteur traite ensuite de la différence qui se trouve entre les sons de la voix.

„ Un de ces sons est continu, & c'est celui-là que la voix forme dans le discours ordinaire, & qu'on appelle à cause de cela, le langage de la conversation. L'autre son qui s'appelle le son mélodique, est assujetti à des intervalles réglés, & c'est le son que forment ceux qui chantent, ou qui exécutent une modulation, & qu'imitent ceux qui jouent des instrumens à vent ou des instrumens à corde. „ Porphyre explique ensuite assez au long la différence qui se trouve entre ces deux espèces de sons, après quoi il ajoute. „ Voilà le principe que Ptolomée établit au „ com-

(*) Porph. in Hypomnematis ad Har. Ptol. cap. prim. p. 194.

„ commencement de ses réflexions sur l'har-
 „ monie, & qui n'est autre que le principe
 „ enseigné, généralement parlant, par les
 „ sectateurs d'Aristoxene. „ *Cum igitur ab*
Aristoxeneis prope omnibus hæc tradantur,
statim ab initio tractationis de Harmonica
Ptolemæus eadem postulat. Nous avons déjà
 dit qui étoit Aristoxene. Ainsi cette divi-
 sion des sons de la voix en son continu, &
 en son mélodique ou en son gêné, assujetti
 à suivre dans la progression des intervalles
 réglés, étoit un des premiers principes de
 la science de la musique. Nous allons voir
 à présent que ce son mélodique, que la mé-
 lodie se subdivisoit en deux espèces, savoir,
 en mélodie qui étoit un chant proprement
 dit, & en mélodie, qui n'étoit qu'une simple
 déclamation. Martianus Capella dit : „ Le
 „ son de la voix se peut diviser en deux gen-
 „ res de sons par rapport à la maniere dont
 „ le son sort de la bouche : savoir, en son
 „ continu ; & en son divisé par des interval-
 „ les. Le son continu est celui de la pro-
 „ nonciation unie des conversations ordi-
 „ naires. Le son séparé est celui de la pro-
 „ nonciation d'un homme qui exécute une
 „ modulation. Entre ces deux genres de
 „ sons il y a un son moyen, qui tient & du

„son continu, & du son séparé. Ce son
 „moyen n'est pas autant interrompu que le
 „chant; mais aussi son écoulement n'est pas
 „aussi continu que l'est l'écoulement du son
 „dans la prononciation ordinaire. La voix
 „rend ce son moyen, quand on prononce
 „ce que nous appelons *Carmen*. „(*) Or,
 comme nous le dirons plus bas, *Carmen* si-
 gnifioit proprement la déclama-
 tion mesurée des vers qui ne se chantoient pas, à prendre
 le mot de chanter dans la signification qu'il
 a parmi nous. (**) *Nunc de prima voce,
 velut de sonitus totius parente, dicemus.
 Omnis vox in duo genera dividitur, conti-
 nuum atque divisum. Continuum est velut
 iuge colloquium: Divisum, quod in modula-
 tionibus servamus. Est & medium, quod ex
 utroque permixtum, ac neque alterius con-
 tinuum modum servat, nec alterius frequenti
 divisione praeceditur, quo pronunciandi modo
 carmina recitantur.*

On ne sauroit mieux décrire notre déclama-
 tion, qui tient un milieu entre le chant
 musical & la prononciation unie des conver-
 sations familières, que la décrit Capella sous
 le nom de *Son moyen*.

Je

(*) Vide Notas Meib. p. 351.

(**) Mart. Capella, in Nupt. Philolog. 9.

Je ne crois pas qu'on me reproche de faire signifier ici au terme de *Modulation* le chant musical uniquement, quoique je lui donne ailleurs une acception beaucoup plus étendue, en lui faisant signifier toute sorte de chants composés. Il est sensible, par l'opposition que Cappella fait de la *Modulation* au *Carmen*, qu'il veut employer ici le terme de modulation dans le sens où je l'ai entendu, & qu'il veut y faire signifier à ce mot un chant musical proprement dit.

Bryennius nous apprend même comment ce son moyen, ou la déclamation, se composoit. Cet Auteur Grec est un de ceux que Monsieur Wallis a inférés avec une traduction Latine dans le troisième volume de ses Oeuvres Mathématiques. Voici ce que dit Bryennius: „ Il y a deux genres de chant „ ou de mélodie. L'un est celui dont la „ prononciation ordinaire est susceptible, & „ l'autre est le chant musical. Le chant „ dont la prononciation ordinaire est suscep- „ ptible, se compose avec les accens: car „ naturellement l'on hausse & l'on baisse la „ voix en parlant. Quant au chant propre- „ ment dit, celui dont traite la musique har- „ monique, il est assujetti à des intervalles „ certains. Il se compose de tons & d'inter-
E 4 „ valles.

„valles.“ Cela est dit par rapport aux règles de la musique Diatonique, de la Chromatique & de l'Enarmonique. *Est autem melos, id est cantus, aliud Sermocinale, aliud Musicum. Sermocinale enim est illud, quod componitur ex vocum prosodiis; naturale enim est inter loquendum intendere & remittere vocem. Musicum autem melos, de quo agit Harmonia, est Diastematicum, illud ex Phtongis & Diastematis compositum. (*)*

Il seroit inutile de faire observer ici au lecteur, que, dans la déclamation, on peut faire la progression par les moindres intervalles dont les sons soient susceptibles; ce qui ne peut pas se faire en musique. L'Enarmonique même n'admettoit que les quarts des tons.

Non seulement le passage de Bryennius que je viens de rapporter, nous enseigne comment se composoit la mélopée qui n'étoit qu'une simple déclamation; mais il nous apprend encore comment elle pouvoit s'écrire en notes. Avant que d'entrer dans cette discussion, il ne fera point mal-à-propos de rapporter un passage de Boèce, parce qu'il y est dit positivement qu'on écrivoit en notes

(*) Lib. tertio, cap. 10. de Melopœia.

notes la déclama-tion aussi-bien que le chant musical.

„ Les Musiciens de l'antiquité, dit Boëce,
 „ pour s'épargner la peine d'écrire tout au
 „ long le nom de chaque note, ont imaginé
 „ des caractères qui désignassent chacun un
 „ son particulier, & ils ont partagé ces mo-
 „ nogrammes par genres & par modes. Ainsi
 „ quand un Compositeur veut écrire un chant
 „ sur des vers dont la mesure est déjà réglée
 „ par la valeur des syllabes longues ou bré-
 „ ves dont les pieds de ces vers sont formés,
 „ il n'a qu'une chose à faire, qui est de placer
 „ ses notes au-dessus des vers: C'est ainsi que
 „ l'industrie humaine a trouvé le moyen d'é-
 „ crire, non seulement les paroles & la dé-
 „ clamation, mais encore celui d'enseigner
 „ même à la postérité, par le moyen des ca-
 „ ractères, toute sorte de chant. „ *Veteres*

*Musici propter compendium scriptionis, ne
 integra nomina necesse esset semper apponere,
 excogitavere notulas quasdam, quibus ver-
 borum vocabula notarent, easque per gene-
 ra modosque diviserunt, simul etiam hac
 brevitate captantes, ut, si quando aliquod
 melos Musicus voluisset ascribere super ver-
 sum rithmica metri compositione distentum,
 has sonorum notulas ascriberet, tam miro*

modo reperientes, ut non tantum carmina verbaque litteris explicarent, sed melos ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret. ()*

Boèce loue donc ici les Musiciens des tems antérieurs, d'avoir trouvé deux inventions; la première, d'écrire les paroles, & ce chant qui s'appelloit *Carmen*, & qui n'étoit, comme on le verra, qu'une simple déclama-tion; la seconde étoit d'écrire toute sorte de chant, c'est-à-dire, le chant musical même, dont Boèce va donner les notes, quand il dit ce qu'on vient de lire. Ainsi la déclama-tion s'écrivoit en notes aussi bien que le chant musical. A en juger même par la manière dont Boèce s'explique, les Anciens avoient trouvé l'art d'écrire en notes la simple déclama-tion, avant que de trouver l'art d'écrire en notes la musique. Le premier étoit, comme on va le voir, plus facile que l'autre: & la raison porte à croire que de deux arts qui ont à peu près le même objet, celui dont la pratique est la plus aisée, a été trouvé le premier. Voyons présentement quelle étoit la manière dont la déclama-tion s'écrivoit en notes, & quelle étoit la manière dont s'écrivoit aussi en notes le chant proprement dit,

(*) De Music. lib. cap. 4.

dit, ou le chant musical. On en comprendra mieux le sens du passage de Boèce.

Suivant Bryennius, la déclamation se composoit avec les accens, & par conséquent on devoit se servir pour l'écrire en notes, des caracteres mêmes qui servoient à marquer ces accens. Or les Anciens avoient huit ou dix accens, & autant de caracteres différens pour les marquer.

Sergius, ancien Grammairien Latin, compte huit accens, qu'il définit les marques d'une inflexion de voix, & qu'il appelle les aides du chant. (*) *Tenores sive accentus dicti sunt, qui naturalem uniuscujusque sermonis in vocem nostra elationis tenorem servant. Dictus autem accentus est quasi ad cantus. Sunt autem omnes accentus Latini octo.*

Priscien, un autre Grammairien Latin, & qui vivoit à la fin du cinquième siècle, dit dans son Traité des accens, que l'accent est la loi; qu'il est la règle certaine qui enseigne comment il faut relever ou abaisser la voix dans la prononciation de chaque syllabe. (**) *Accentus namque est certa lex & regula ad elevandam & deprimendam*
Sylla-

(*) Comm. in Art. Donat.

(**) Fol. 133. verso.

Syllabam uniuscujusque partis orationis. Notre Auteur dit ensuite qu'il y a dix accens dans la langue latine, & il donne en même tems le nom de chaque accent, & la figure dont on se servoit pour le marquer. *Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum existimavi pernotare.* Leurs noms sont: *Acutus, gravis, circumflexus, longa linea, brevis linea, hypphen, diastola, apostrophos, dasæa, psyle.* On peut voir dans le livre que je cite, la figure propre à chaque accent. Isidore de Seville (*) écrit la même chose.

Comme originairement les Latins (**) n'avoient que trois accens, l'aigu, le grave & le circonflexe; comme les autres n'auront été trouvés qu'en différens tems, & qu'il se peut faire encore que quelques accens nouvellemens inventés n'ayent point été généralement reçus, on ne doit pas être surpris que des Grammairiens, les uns en comptassent huit seulement, quand les autres en comptoient jusqu'à dix. Mais ces Auteurs s'accordent sur leur usage. Isidore de Séville dit encore dans ses Origines, que les accens s'appelloient en Latin *tans* ou *tepeurs*, parce qu'ils

(*) Isid. Orig. lib. prim. cap. 19.

(**) Quint. Inst. lib. prim. cap. 9.

qu'ils marquoient une augmentation de la voix & des repos (*). *Latini autem habent & alia nomina. Nam accentus & tonos & tenores dicunt, quia ibi sonus crescit & definit.*

Malheureusement nous n'avons point l'ouvrage dans lequel Priscien s'étoit réservé de traiter au long de tous les usages qu'on faisoit des accens. *Sed nos locuturi de partibus, ad accentum, qui in dictionibus necessarius est, transeamus; cujus rei mysterium, Deo præbente vitam, latius tractemus.* Cet ouvrage que nous n'avons point, soit qu'il n'ait jamais été composé, soit qu'il se soit perdu, nous auroit enseigné apparemment l'usage qu'en faisoient les compositeurs de déclamation. Ce qu'écrivit Isidore dans ses Origines sur les dix accens des Romains, ne supplée pas au Traité de Priscien qui nous manque.

Je conçois qu'un compositeur de déclamation ne faisoit autre chose que de marquer sur les syllabes, qui, suivant les règles de la Grammaire, devoient avoir des accens, l'accent aigu, grave ou circonflexe, qui leur étoit propre en vertu de leurs lettres; & que par

(*) Isid. Orig. lib. prim. c. 18.

par rapport à l'expression, il marquoit sur les syllabes vuides, en s'aidant des autres accens, le ton qu'il jugeoit à propos de leur donner, afin de se conformer au sens du discours, Que pouvoient marquer tous ces accens, si ce n'est différens haussiemens; & différens abaissemens de la voix? On faisoit de ces accens à peu près le même usage que les Juifs font aujourd'hui de leurs accens musicaux, en chantant les Pseaumes à leur maniere, ou, pour mieux dire, en les déclamant.

Il n'y a guères de déclamation qu'on ne puisse écrire en notes avec dix caracteres différens, dont chacun marqueroit une inflexion de voix particuliere; & comme on apprenoit l'intonation de ces accens, en même tems qu'on apprenoit à lire, il n'y avoit presque personne qui n'entendit cette espèce de notes. Dans cette supposition, il n'y avoit rien de plus facile à comprendre que la mécanique de la composition & de l'exécution de la déclamation des Anciens. Saint Augustin aura eu raison de dire qu'il n'en traiteroit point, parce que c'étoit des choses connues du Comédien le plus chérif. La mesure étoit, pour ainsi dire, inhérente aux vers. Le Compositeur n'avoit qu'à les accen-

tuer

tuer & à prescrire le mouvement de la mesure, après avoir fourni au joueur d'instrumens qui devoit accompagner, une partie des plus simples, & très-facile à exécuter.

Quant à la mélodie, qui étoit un chant proprement dit, nous savons précisément comment elle s'écrivoit. Le système général, ou, comme l'appelle Boëce, la *constitution* de la musique des Anciens étoit divisée, suivant Martianus Capella (*), en dix-huit sons, dont chacun avoit son nom particulier.. Il n'est pas question d'expliquer ici que quelques-uns de ces sons pouvoient être au fond les mêmes. On appelloit l'un *Prostambemenos*, &c. Afin, comme le dit Boëce, de n'écrire point tout au long le nom de chaque son au-dessus des paroles, ce qui auroit été même impossible, on avoit inventé des caractères ou des espèces de figures qui marquoient chaque ton. Ces figures s'appelloient *semeia* ou signes. Le mot de *semeia* signifie bien toute sorte de signes en général; mais on en avoit fait le nom propre des notes ou des figures, dont il est ici question. Toutes ces figures étoient composées d'un monogramme formé de la première lettre du nom particulier de chacun des dix-huit sons du

(*) De Nupt. Philolog.

du système général. Nos dix-huit lettres initiales, bien que quelques-unes fussent les mêmes, étoient dessinées de manière qu'elles formoient des monogrammes, qu'on ne pouvoit pas prendre l'un pour l'autre. Boèce nous a donné la figure de ces monogrammes.

Isaac Vossius indique encore dans celui de ses livres dont nous avons déjà parlé (*), plusieurs ouvrages des Anciens, où l'on peut voir comment, de leur tems, les chants musicaux s'écrivoient en notes. Meibomius parle encore de cette matiere en différens endroits de son recueil, d'anciens Auteurs qui ont écrit sur la musique, & principalement dans sa Préface, où il donne le chant du *Te Deum*, écrit suivant la tablature antique & en notes modernes. Ainsi je me contenterai de dire que les signes, que les *semeia*, qui servoient dans la musique vocale, aussi-bien que ceux qui servoient dans la musique instrumentale, s'écrivoient au-dessus des paroles, & qu'ils y étoient rangés sur deux lignes, dont la supérieure étoit pour le chant, comme l'inférieure pour l'accompagnement. Ces lignes n'avoient guères plus d'épaisseur que des lignes d'écriture ordinaire. Nous avons même en-

core

(*) De Poëm. Cant. p. 90.

core quelques manuscrits Grecs où ces deux espèces de notes se trouvent écrites, ainsi que je viens de l'exposer. On en a tiré (*) les Hymnes à Calliope, à Nemesis & à Apollon, aussi-bien que la strophe d'une des Odes de Pindare que M. Burette nous a données avec la note antique & la note moderne.

On s'est même servi des caractères inventés par les Anciens, pour écrire les chants musicaux jusques dans le onzième siècle, que Gui d'Arezzo trouva l'invention de les écrire, comme on le fait aujourd'hui. avec des notes placées sur différentes lignes, de manière que la position de la note en marque l'intonation. Ces notes ne furent d'abord que des points où il n'y avoit rien qui en marquât la durée; mais Jean de Meurs né à Paris, & qui vivoit sous le regne du Roi Jean (**) trouva le moyen de donner à ces points une valeur inégale par les différentes figures de rondes, de noires, de croches, de doubles croches & autres qu'il inventa, & qui ont été adoptées par les Musiciens de toute l'Europe.

Ainsi

(*) Hist. de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq, p. 162. des Mém.

(**) En 1350.

Ainsi l'art d'écrire la Musique, comme nous l'écrivons aujourd'hui, est due à la France aussi-bien qu'à l'Italie.

Il résulte donc de ce qui vient d'être exposé, que des trois genres de mélodie, il y en avoit une, savoir, la Dithyrambique ou *Mesôides*, qui composoit des chants musicaux; mais que les deux autres, savoir, la Tragique généralement parlant, & la Nomique, composoient de la déclama-
 tion.

Je ne traiterai point ici de la mélodie Dithyrambique, quoique beaucoup plus appro-
 chante de la simple déclama-
 tion, que la mu-
 sique d'à-présent, & je m'en tiens à ce qu'en a écrit le savant homme (*) qui a traité ce
 sujet.

Quant à la mélodie qui n'étoit qu'une dé-
 clamation composée, je n'ai rien à dire, con-
 cernant la Nomique ou Légale, de plus que
 ce que j'en ai dit. Quant à la mélodie Tra-
 gique, je vais en parler plus particulièrement,
 & même assez au long, pour confirmer ce
 que j'ai écrit déjà touchant son existence, par
 des faits qui la rendent indubitable, en mon-
 trant que bien que la mélodie théâtrale des
 Anciens

(*) M. Burette, de l'Acad. des Belles Lettres,
 tome cinq de l'Hist. de cette Acad.

Anciens se composât & s'écrivit en notes, elle n'étoient pas néanmoins un chant proprement dit. C'est faute d'avoir eu cette notion de la mélodie théâtrale, & pour l'avoir crue un chant musical, comme pour n'avoir pas compris que la *Saltation* n'étoit point une danse à notre maniere, mais une simple *Gesticulation*, que les Commentateurs ont si mal expliqué les Auteurs anciens qui parlent de leur Théâtre. Ainsi je ne puis appuyer sur trop de preuves, une opinion toute nouvelle concernant la mélodie Tragique, & la mélodie Tragique. J'en userai de même à l'égard de mon sentiment sur la *Saltation* antique, lorsque je viendrai à traiter de la musique hypocritique. Il est aussi un sentiment tout nouveau.

SECTION V.

*Explication de plusieurs endroits du sixième Chapitre de la Poétique d'Aristote.
Du chant des Vers Latins ou du Carmen.*

Je ne crois pas pouvoir mieux faire pour confirmer ce que j'ai déjà dit concernant

la mélopée & la mélodie Tragique des Anciens, que de montrer qu'en suivant mon sentiment, on comprend très-distinctement le sens d'un des plus importans passages de la poétique d'Aristote, que les Commentaires n'ont fait jusqu'ici que rendre intelligible. Rien ne prouve mieux la vérité d'un principe, que de voir son application rendre clairs des passages très-obscurs sans cette lumière. Voici ce passage suivant la traduction latine de Daniel Hensius (*), à laquelle je n'ai changé que deux mots pour la rendre plus conforme au Texte. *Tragedia ergo est absoluta & quæ justam magnitudinem habeat actionis, imitatio, sermone constans ad voluptatem facto, ita ut singula genera in singulis partibus habeant locum, utque non enarrando, sed per misericordiam & metum similium perturbationum inducat. Per sermonem autem factum ad voluptatem, cum intelligo, qui Ritmo constat, Harmonia & Metro. Addidi autem ut singula genera seorsim . . . quia nonnulla Metris solummodo; nonnulla vero Melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium necesse erit partem aliquam Tragediæ esse ornatum externum: at interim* **MEL.**

(*) Capite sexto.

MÉLOPÆIAM & dictionem, his enim in Tragedia imitantur. Dictionem jam dico ipsam Metrorum compositionem: MELOPÆIAM vero, cujus vim satis omnes intelligunt. „La Tragédie est l'imitation d'une action entière & de quelque étendue, „ Cette imitation se fait sans le secours de la „ narration & dans un langage préparé pour „ plaire, mais dont les divers agrémens émanent de sources différentes. La Tragédie „ met donc sous les yeux les objets même „ dont elle prétend se servir pour exciter la „ terreur & la compassion, sentimens si propres à purger les passions. Par langage „ préparé pour plaire, j'entens des phrases „ réduites & coupées par mesures, assujetties „ à un rythme, & qui font harmonie. J'ai „ dit que les divers agrémens du langage des „ Tragédies, émanent de sources différentes, parce qu'il y a de ces beautés qui ne „ résultent que du mètre, au lieu que d'autres résultent de la mélodie. Comme l'imitation tragique s'exécute sur un théâtre, „ il faut joindre encore à la diction & à la „ mélodie des ornemens étrangers. On voit „ bien que j'entens ici par diction les vers mêmes. Quant à la mélodie, tout le monde „ connoît quel est son pouvoir.”

Examinons d'où procédoient ces beautés du langage préparé pour plaire, dont il est fait ici mention : & nous trouverons qu'elles n'étoit pas l'ouvrage d'un seul, mais de plusieurs arts inusicaux ; & par conséquent qu'il n'est pas si difficile de bien entendre l'endroit de ce passage, qui dit qu'elles émanoient de sources différentes. Commençons par le mètre & par le rithme que doit avoir le langage préparé pour plaire.

On fait bien que les Anciens n'avoient point de pièces dramatiques en prose : elles étoient toutes écrites en vers. Aristote ne veut donc signifier autre chose, en disant que la diction doit être coupée par mesures, si ce n'est que la mesure du vers qui étoit l'ouvrage de l'art poétique, devoit servir de mesure dans la déclamation. Quant au rithme, c'étoient les pieds des vers qui servoient à régler le mouvement de la mesure dans la récitation des vers. C'est même par cette raison qu'Aristote dit dans le chapitre quatrième de la Poétique, que les mètres sont les portions du rithme, c'est-à-dire, que la mesure résultante de la figure des vers, doit dans la récitation, régler le mouvement. Personne n'ignore qu'en plusieurs occasions les Anciens employoient dans leurs pièces Dramatiques des
vers

vers de différentes figures. Ainsi celui qui battoit la mesure sur le théâtre étoit astreint à marquer les tems de la déclamation, suivant la figure des vers qu'on récitoit, comme il pressoit ou ralentissoit le mouvement de cette mesure, suivant le sens exprimé dans ces mêmes vers, c'est-à-dire, suivant les principes qu'enseignoit l'art rithmique. Aristote a donc raison de dire que la beauté du rithme ne venoit pas de la même cause qui produisoit les beautés d'harmonie & les beautés de mélodie. C'étoit du choix des pieds qu'avoit fait le Poëte, par rapport au sujet exprimé dans ses vers, que naissoit la beauté ou la convenance de la mesure, & par conséquent celle du rithme.

Quant à l'harmonie, les Acteurs des Anciens étoient, ainsi que nous le verrons tantôt, accompagnés par quelque instrument dans la déclamation; & comme l'harmonie naît de la rencontre des sons des parties différentes, il falloit que la mélodie qu'ils récitoient, & la basse continue qui les soutenoit, allassent bien ensemble. Or ce n'étoit point la musique métrique, ni la musique rithmique, qui enseignoit la science des accords: c'étoit la musique harmonique. Ainsi notre Auteur a raison de dire que l'harmonie, une

des beautés de son langage préparé pour plaire, ne couloit point des mêmes sources que la beauté résultante de la diction. La beauté résultante de la diction venoit des principes de l'art poétique, comme de ceux de l'art métrique & de l'art rithmique; au lieu que la beauté résultante de l'harmonie procédoit des principes de la musique harmonique. Les beautés de la mélodie couloient encore d'une source particulière, je veux dire du choix des accens, ou des tons convenables aux paroles, & propres par conséquent à toucher le spectateur. C'étoient donc des sources différentes que venoient les beautés du langage préparé pour plaire. Ainsi, c'est avec raison qu'Aristote dit que ces beautés naissoient séparément, & s'il est permis de s'expliquer ainsi, que leurs berceaux étoient différens.

D'autres passages du sixième chapitre de la Poétique d'Aristote rendront encore plus claire l'explication qu'on vient de lire. Quelques lignes après l'endroit dont il question, notre Auteur écrit: *Quare omnis Tragedia partes esse sex necesse est, quæ ad qualitatem faciunt illius. Hæ sunt autem, fabula, mores, dictio, sententia, melopœia & apparatus.* „ Il faut donc six choses pour faire une „ Tragédie, savoir, la fable ou l'action, les „ mœurs,

„mœurs, les maximes, la diction, la mélodie & l'appareil de la représentation”. Aristote nomme ici la cause pour l'effet, en disant mélodie au lieu de dire mélodie. Notre Auteur dit encore à la fin de ce chapitre, & après avoir discoursu sommairement sur la fable, les mœurs, les maximes, la diction & la mélodie de la Tragédie: „De ces cinq parties, celle qui fait le plus d'effet, c'est la mélodie. L'appareil de la représentation fait aussi un spectacle imposant; mais il n'est point aussi difficile d'y réussir que dans la composition. D'ailleurs la Tragédie a son essence & son mérite indépendamment des Comédiens & du théâtre”. *Harum vero quinque partium maxime oblectat melopœia. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragedia quippe natura & virtus etiam extra certamen & sine histrionibus consistit.* Aristote ajoute à cela: *Præterea in apparatu concinnando potius artificis, qui eum conficit, quam industria versatur.* „Outre ce que j'ai dit, le Décorateur a ordinairement plus de part que le Poète, dans l'ordonnance de l'appareil de la scène”.

Ainsi l'Auteur étoit chargé, comme Orateur, d'inventer la fable ou l'action de sa

pièce; de donner, comme Philosophe, à ses personnages les mœurs & les caractères convenables, & de leur faire débiter de bonnes maximes. En qualité de Poète, l'Auteur étoit chargé de faire des vers bien mesurés, d'en prescrire le mouvement plus ou moins vite, & d'en composer la mélodie dont dépendoit en grande partie le succès de la Tragédie. Pour être surpris de ce que dit Aristote sur l'importance de la mélodie, il faudroit n'avoir jamais vu représenter des Tragédies; & pour être étonné qu'il charge le Poète de la composition de la mélodie, il faudroit avoir oublié ce que nous avons remarqué, & promis de prouver, comme nous le ferons ci-dessous; savoir, que les Poètes Grecs composoient eux-mêmes la déclamation de leurs pièces, au lieu que les Poètes Romains se déchargeoient de ce travail sur les Artisans qui, n'étant ni Auteurs ni Comédiens, faisoient profession de mettre au théâtre les ouvrages dramatiques. Nous avons même observé que c'étoit par cette raison-là que Porphyre ne faisoit qu'un art de la composition des vers & de la composition de la mélodie, lequel il appelloit l'art poétique pris dans toute son étendue, parce qu'il avoit eu égard à l'usage des Grecs; au-lieu qu'Aristide

Quin.

Quintilianus qui avoit eu égard à l'usage des Romains , comptoit dans son énumération des arts musicaux, l'art de composer les vers, & l'art de composer la mélodie, pour deux arts distincts.

Voici ce qu'a écrit, au sujet des endroits de la Poétique d'Aristote que nous avons tâché d'expliquer; un des derniers Commentateurs de cet ouvrage (*) dans ses remarques sur le sixième chapitre. „ Si la „ Tragédie peut subsister sans vers, elle le „ peut encore plus sans musique. Il faut même avouer que nous ne comprenons pas bien comment la musique a pu jamais être considérée comme faisant en quelque sorte partie de la Tragédie; car] s'il y a rien au monde qui paroisse étranger & contraire même à une action tragique, c'est le chant: „ N'en déplaise aux Inventeurs des Tragédies „ en musique, poèmes aussi ridicules que nouveaux, & qu'on ne pourroit souffrir, si „ l'on avoit le moindre gout pour les pièces „ de théâtre, ou que l'on n'eût pas été enchanté & séduit par un des plus grands Musiciens qui aient jamais été. Car les „ Opéra sont, si je l'ose dire, les grotesques „ de la Poësie; d'autant plus insupportables, „ qu'on

(*) Dacier, Poëtiq. d'Arist. p. 81.

qu'on prétend les faire passer pour des
ouvrages réguliers. Aristote nous auroit
donc bien obligé de nous marquer comment
la musique a pu être jugée nécessaire à la
Tragédie. Au lieu de cela, il s'est con-
tenté de dire simplement, *que toute sa for-*
ce étoit connue: ce qui marque seulement
que tout le monde étoit convaincu de cette
nécessité, & sentoit les effets merveilleux
que le chant produisoit dans ces poëmes,
dont il n'occupoit que les intermedes. J'ai
souvent tâché de comprendre les raisons
qui obligeoient des hommes aussi habiles
& aussi délicats que les Athéniens, d'asso-
cier la musique & la danse aux actions
tragiques; & après bien des recherches pour
découvrir comment il leur avoit paru natu-
rel & vraisemblable qu'un chœur qui repré-
sentoit les spectateurs d'une action dansant
& chantât sur des événemens si touchans
& si extraordinaires, j'ai trouvé qu'ils
avoient suivi en cela leur naturel, & cher-
ché à contenter leur superstition. Les
Grecs étoient les hommes du monde les
plus superstitieux & les plus portés à la dan-
se & à la musique, & l'éducation fortifioit
cette inclination naturelle".

Je doute fort que ce raisonnement excusât le goût des Athéniens, supposé que la musique & la danse, dont il est parlé dans les Auteurs anciens, comme d'agrémens absolument nécessaires dans la représentation des tragédies, eussent été une danse & une musique pareilles à notre danse & à notre musique; mais, comme nous l'avons déjà vu, cette musique n'étoit qu'une simple déclama- tion; & cette danse, comme nous le ver- rons, n'étoit qu'un geste étudié & assujetti. Ainsi ce ne sont pas les Athéniens qui ont besoin ici d'être excusés.

Il est vrai que M. Dacier n'est pas le seul qui se soit mépris sur cette matière-là; ses devanciers s'étoient trompés comme lui. Je dirai la même chose de M. l'Abbé Grævina, qui, pour avoir supposé que la mélodie des pièces de théâtre étoit un chant musical, & la *Saltation* une danse à notre manière, a fait dans son livre de la *Tragédie anti- que* (*), une description du théâtre des Anciens, à laquelle on ne comprend rien.

Il est vrai qu'Aristote appelle *Musique* dans le vingt-sixième chapitre de sa Poë- tique (**), ce qu'il avoit appelé mélodie dans

(*) Imprimé en 1716.

(**) Poët. cap. 26.

dans son sixième chapitre. *Neque parvus praterea Tragedia ex musica & apparatu cumulus accedit, quibus validissime conciliatur voluptas.* „La Tragédie ne tire pas un „avantage médiocre de la musique & de l’ap- „pareil de la représentation, qui font tant „de plaisir.„ Mais c’est que l’art de composer cette mélodie, qui devoit régner dans toute la pièce, puisqu’elle n’étoit pas moins essentielle que les mœurs, étoit un des arts musicaux.

Cet Auteur se demande encore à lui-même dans un autre ouvrage (*), pourquoi le chœur ne chante pas dans les Tragédies sur le mode Hypodorien, ni sur le mode Hypophrygien, au lieu qu’on se sert souvent de ces deux modes dans les rôles des personnages, principalement sur la fin des Scènes, & lorsque ces personnages doivent être dans l’excès de la passion. Il répond à cette question, que ces deux tons sont propres à l’expression des passions emportées des hommes d’un grand courage, ou des Héros qui sont ordinairement les premiers rôles dans les Tragédies, au lieu que les Acteurs qui composent le chœur, sont supposés être des hommes d’une condition ordinaire, & dont les

(*) Prov. 19. lib. 49.

ont avoir sur la
ne celles des Hé-
continue Aristote,
œur ne prennent
pièce, le même
principaux person-
ant du chœur doit
mélodieux que ce-
x. Voilà donc
e, les chœur ne
Hypodorien, ni
n,
s le Dictionnaire
eur Brossard, l'ex-
musique des An-
plus positivement
dernier passage,
it sur le théâtre,
die composée, &
Acteurs des An-
, de débiter les
ton, ni avec les
oix qu'ils jugent à

ain véritablement
ême par écrit ses
uffire que cet ou-
ses disciples, &
(qu'il

qu'il ait toujours été regardé comme un des monumens de l'antiquité, & comme étant composé par conséquent, quand les théâtres des Grecs & des Romains étoient encore ouverts.

Comme les tons sur lesquels on déclame, sont différens les uns des autres, ainsi que les tons sur lesquels nous composons notre musique, la déclamation composée devoit se faire nécessairement sur différens modes. Il devoit y avoir des modes qui convinssent mieux que d'autres modes, à l'expression de certaines passions; comme il y a des modes dans notre musique plus propres que d'autres, à les bien exprimer.

Ce que les Grecs appelloient mélodie tragique, les Romains l'appelloient quelquefois *Carmen*. Ovide qui étoit un Poète Latin, & qui par conséquent ne composoit pas lui-même la déclamation de ses pièces dramatiques, dit dans une même phrase où il parle d'un de ses ouvrages qu'on représentoit sur le théâtre avec succès, *notre Carmen & mes vers*.

*Carmina cum pleno saltari nostra theatro,
Versibus & plaudì scribis, amice, meis. (*)*

Ovide

(*) Trist. lib. 5. El. 7.

, parce qu'il n'y
être de la déclai-
La mélodie de la
un autre. Mais
persus, parce que
en un mot, les
er, étoient entie-

ntre que le Car-
e vers, quelque
vers, pour pre-
qu'il falloit faire
passage de Quin-
rave qu'on puisse
dit positivement
Saliens avoient un
. *Versus quoque
quæ cum omnia
a, faciunt mani-
i rudes ac bellicosi
quantam illa re-
) Les vers des
chant affecté; &
du Roi Numa, ce
ains, tous féroces
soient pas d'avoir
déjà

déjà quelque connoissance de la Musique. Comment ce chant auroit-il été transmis depuis le tems de Numa jusqu'au tems de Quintilien, s'il n'eût point été écrit en notes; & d'un autre côté, s'il étoit un chant musical, pourquoi Quintilien l'appelle-t'il *carmen*? Ignoroit-il que ses contemporains donnoient tous les jours, quoiqu'abusivement, le nom de *carmen* à des vers qui ne se chantoient pas, dont la déclamation étoit arbitraire, & dont les Anciens appelloient la récitation une *lecture*, parce que celui qui les lisoit, n'étoit astreint qu'à suivre la quantité, & qu'il étoit le maître de faire, en les récitant, telles inflexions de voix qu'il jugeoit à propos. Pour citer un contemporain de Quintilien, Juvenal dit à un de ses amis qu'il invite à souper que durant le repas on lira quelque chose des plus beaux endroits de l'Illiade & de l'Enéide. Celui qui lira, n'est pas, ajoute Juvenal, un lecteur bien merveilleux; mais qu'importe: de pareils vers font toujours un grand plaisir.

*Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altisoni dubiam facientia carmina palmam.*

Quid refert tales versus, qua voce legantur. ()*

Dans

(*) Juv. Sat. 12.

Dans un autre endroit, Juvenal appelle encore *carmina* la simple récitation des vers Hexamètres de la Thébaïde de Stace, que Stace devoit lire lui-même & prononcer à son gré.

*Curritur ad vocem jucundam & carmen amica.
Thebaidos letam fecit cum Statius urbem.
Promisitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur. (*)*

Or, comme Quintilien s'explique dogmatiquement dans l'endroit qui vient d'être cité, il se seroit bien donné de garde de se servir du terme *carmen* pour dire un chant musical, & d'employer ce mot dans un sens aussi opposé à la signification abusive que l'usage lui donnoit. Mais *carmen* originairement signifioit autre chose, & d'ailleurs il étoit le mot propre pour signifier la déclamation, & déterminé encore à sa première & véritable acception, par l'endroit même où il étoit employé. Enfin l'expression *versus habent carmen* ne laisse aucun doute sur la signification que doit avoir le mot *carmen* dans le passage de Quintilien, & dans les vers d'Ovide.

Les Modernes croyant que *carmen* étoit toujours la signification abusive qu'il a dans les vers de Juvenal qui viennent d'être rapportés, & où il veut dire simplement des vers, la signification propre de ce mot leur a échappé; & faute d'en avoir eu l'intelligence, ils n'ont pas connus que les Anciens avoient une déclamation composée, & qu'ils s'écrivoit en notes, sans être pour cela un chant musical. Un autre mot mal interprété, a beaucoup encore contribué à cacher aux Auteurs modernes l'existence de cette déclamation. J'entends parler du terme *cantus* & de tous ses dérivés. Les Critiques modernes ont donc entendu *cantus*, comme s'il signifioit toujours un chant musical, quoique dans plusieurs endroits il veuille dire seulement un chant en général, une récitation assujettie à suivre une mélodie écrite en notes: Ils ont entendu *canere* comme s'il signifioit toujours ce que nous appelons proprement *chanter*. De-là principalement est venue l'erreur qui leur a fait croire que le chant des pièces dramatiques des Anciens étoit un chant proprement dit, parce que les Auteurs anciens se servent uniquement des termes de *chant* & de *chanter*, lorsqu'ils parlent de l'exécution de ces pièces.

Ainsi,

Ainsi, avant que d'appuyer mon sentiment par de nouvelles preuves tirées de la manière dont la déclamation composée s'exécutoit sur le théâtre des Anciens, je crois qu'il est à propos de faire voir que le mot de *chant* signifioit en Grec comme en Latin, non-seulement le chant musical, mais aussi toute sorte de déclamation, même la simple récitation; & que par conséquent on ne doit pas inférer de ce qu'il est dit dans les anciens Auteurs, que les Acteurs chantoient; que ces Acteurs chantaient, à prendre le mot de chanter dans la signification que nous lui donnons communément. La réputation des Auteurs modernes; que mon opinion contredit, exige de moi que je la prouve solidement. Je ne dois donc pas appréhender qu'on me reproche la multitude de passages que je vais rapporter, afin de rendre constant un fait, que deux ou trois de ces passages prouvent peut-être suffisamment.

*

*

*

SECTION VI.

Que dans les Ecrits des Anciens, le terme de chanter signifie souvent déclamer, & même quelquefois parler.

Strabon qui a vécu sous le regne d'Auguste, nous apprend d'où procédoit la signification abusive que le mot de *chant*, celui de *chanter* & leurs dérivés avoient alors. Il dit (*) que dans les premiers âges, tout ce qui se composoit, se composoit en vers, & que comme tous les vers se chantoient dans ce tems-là, on s'étoit habitué à dire *chanter*, pour dire en général *réciter* une composition. Après que l'usage de ne plus chanter toutes les poésies eut été introduit, & qu'on eut commencé à réciter simplement quelques espèces de vers, on ne laissa pas de continuer à nommer toujours *chant* la récitation de toute sorte de poésie. Il y eut encore plus, ajoute Strabon; on continua de dire *chanter* pour *réciter*, après qu'on se fut mis à composer en prose. Ainsi l'on vint jusques à dire chanter de la prose, pour dire réciter de la prose.

Comme

(*) Georg. lib. prim.

point dans notre
qui rende celui
tra bien me par-
rases dont je me
duire, & celles
é de me servir,
où je tomberoïis,
de *chanter* abso-
xécuter un chant
e en général exé-

s passages des an-
n évidence, que
atins donnassent
amation de leurs
clamation n'étoit
fical.

céron sur l'Ora-
ocuteurs, 'après
mere prononçoit
des accens trop
ajoute: (*)
ia, je crois en-
Plaute & celles
Cicéron que je
apporté dans la
antoit point en
parlant ..

parlant dans son domestique. Donc ceux qui récitoient les pièces de Plaute & de Nœvius, ne chantoient pas. Cicéron dit encore dans un autre ouvrage (*) que les Poëtes comiques ne faisoient presque pas sentir le nombre & le rithme de leurs vers, afin qu'ils ressemblassent davantage aux conversations ordinaires. *At Comitorum senarii propter similitudinem sermonis, sic sunt abjecti, ut non numquam vix in his numerus & versus intelligi possint.* Cette attention à imiter le discours ordinaire, auroit été perdue, si l'on eût chanté ces vers.

Cependant les Auteurs anciens se servent du mot de chanter lorsqu'ils parlent de la récitation des Comédies, ainsi qu'ils s'en servent en parlant de la récitation des Tragédies. Donat & Euthemius, qui ont vécu sous le regne de Constantin le Grand, disent dans l'écrit intitulé: *De Tragedia & Comedia Commentatiuncula*, que la Tragédie & la Comédie ne consistoient d'abord que dans des vers mis en musique, & qu'on chantoit un chœur soutenu d'un accompagnement d'instrumens à vent. *Comedia vetus ut ipsa quoque olim Tragedia, simplex Carmen, quod chorus, cum tibicine concinebant.*

(*) In Orat.

comme également
 les Tragédies,
 édiés. (*) *Sunt,*
ora sceleratorum
spectante populo,
ut, qui privato
aut gestu expri-
e d'exposer dans
faut faire pour
édie, définit une
retient les specta-
ntre leur dise ap-
r, vos plaudite,
re? L'un des Co-
 uoit la Comédie,
 étoit soutenu par
 i-bien que l'Acteur
 comme il se verra
 également de l'un
 oit.

ue les Orateurs de
 barreau comme on
 Nous avons rap-
 Croit-on que ces
 me on chante dans
 tre endroit (**),

5 Quin-

Quintilien défend à son Eleve de prononcer les vers qu'il doit lire en particulier pour étudier la prononciation, avec la même emphase qu'on récitoit les Cantiques sur le théâtre. Nous verrons bientôt que ces Cantiques étoient les Scènes de la pièce, dont la déclamation étoit la plus chantante. Or il auroit été inutile à Quintilien de dire: *Sit autem lectio virilis, non tamen in Canticum dissoluta*, & de défendre à son Eleve d'imiter le chant des Cantiques dans les circonstances où il le lui défend, si ce chant eût été un chant véritable, suivant notre manière de parler.

Ce même Auteur dit encore dans un passage que j'ai déjà cité, que ceux qui jouoient les Comédies, ne s'éloignoient point de la nature dans leur prononciation, du moins assez pour la faire méconnoître dans leur langage, mais qu'ils relevoient par les agrémens que l'art permet, la manière de prononcer usitée dans les entretiens ordinaires. (*) *Actores Comici nec ita prorsum, ut nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte; nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: Sed morem communis hu-*
jus

(*) Lib. II. c. prim.

jus sermonis decore comico exornant. Que le lecteur-juge si c'est-là chanter.

Enfin Quintilien, après avoir dans un passage que nous avons rapporté, défendu à l'Orateur de chanter comme les Comédiens, ajoute, qu'il est fort éloigné de lui interdire une déclamation soutenue, & le *chant* convenable à l'éloquence du barreau, Cicéron, continue-t'il a reconnu lui-même la convenance de ce chant voilé pour ainsi dire, *Quid ergo? num Cicero dicit esse aliquem in oratione cantum obscuriorem? ostendam non multo post; ubi & quatenus recipiendus sit hic flexus & cantus.* (*)

Lorsque Juvenal fait dans sa septième Satyre l'éloge de Quintilien, il y dit entre autres choses que cet Orateur *chantoit* très-bien, lorsqu'il avoit daigné prendre les soins & les précautions que les Romains prenoient pour se nétoyer les organes de la voix, & dont nous parlerons ci-dessous. (**)

*Orator quoque maximus & jaculator,
Et si perfrixit; cantat bene.*

Quin-

(*) Inst. lib. 11. c. 3.

(**) Voyez la Section quinze.

Quintilien, quand il parloit en public, chantoit-il, à prendre le terme de chanter dans la signification qu'il a parmi nous?

Mais, dira-t-on, quand les chœurs des Anciens chantoient, c'étoit une véritable musique. Quand les Acteurs chantoient, ils chantoient comme les chœurs. Ne voyez-vous pas, dit Sénèque, combien il entre de sons différens dans un chœur. Il y entre des dessus, des tailles & des basses. Les instrumens à vent s'y mêlent avec les voix des hommes & des femmes; cependant il ne résulte qu'un seul concert de tout ce mélange. C'est sans distinguer ces sons, qu'on les entend tous. *Non (*) vides, quam multorum vocibus chorus constet; unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae, singulorum illic latent voces, omnium apparent.* A quelques termes près, ce passage se trouve encore dans Macrobe (**). Il y ajoute même cette réflexion. *Fit concentus ex dissonis.* Tous ces sons différens forment un seul concert.

Je ré-

(*) Epist. 24.

(**) Saturn. lib. pr. in Prov.

Je réponds en premier lieu, qu'il n'est pas bien certain, en vertu de ce passage, que les chœurs chantassent une musique à notre manière. Il est vrai qu'il paroîtra d'abord impossible que plusieurs personnes pussent déclamer en chœur, même en supposant que leur déclamation fût concertée. On ne conçoit pas que ces chœurs, pussent être autre chose qu'une cohue. Mais parce que la chose semble impossible sur la première *appréhension*, il ne s'ensuit pas qu'elle soit telle réellement. Il feroit même téméraire d'en croire si facilement notre imagination sur les possibilités, parce qu'on présume volontiers que les choses sont impossibles, lorsqu'on ne trouve pas le moyen de les exécuter, & la plupart des personnes se contentent même de donner à la recherche de ce moyen un demi-quart d'heure d'attention. Peut-être qu'après un mois de méditation, on auroit trouvé les mêmes choses possibles dans la spéculation, & six mois d'application les auroient fait encore trouver possibles dans la pratique. Un autre homme peut encore imaginer des moyens qui ne sont point à la portée de notre esprit. Cette discussion nous meneroit trop loin. Ainsi je suppose que les chœurs aient chanté en mu-

sique

lique harmonique une partie de leurs rôles, mais il ne s'ensuit pas que les Acteurs y chantaient aussi.

Nous-mêmes nous avons plusieurs pièces dramatiques où les Acteurs ne font que déclamer, quoique les chœurs y chantent. Telles sont l'Esther & l'Athalie de M. Racine. Telle est Psyché, Tragédie composée par le grand Corneille & par Molière. Nous avons même des Comédies de cette espèce, & l'on fait bien pourquoi nous n'en avons pas un plus grand nombre. Ce n'est point certainement que cette manière de représenter les pièces dramatiques, soit mauvaise.

J'appuierai même encore cette réponse d'une réflexion. C'est que les Anciens se servoient, pour accompagner les chœurs, d'instrumens différens, de ceux dont ils se servoient pour accompagner les récits. Cet usage d'employer dans ces deux accompagnemens des instrumens différens, prouve quelque chose. *Quando enim chorus canebat choricis tibiis, id est, choraulicis, artifex concinebat. Iis canticis autem Pythaulis Pythicis respondebat*, dit Diomède. (*) Quoiqu'il en soit, supposé qu'il fallût entendre

(*) De Arte Gramm. lib. 3.

le terme de *chanter* au propre, quand il s'agit du chant des chœurs, il ne s'ensuivroit pas qu'il fallût entendre ce mot dans la même acception où il s'agit des récits. Nos preuves & nos raisonnemens ne laisseroient pas d'être encore concluans.

SECTION VII.

Nouvelles preuves que la Déclamation théâtrale des Anciens étoit composée, & qu'elle s'écrivoit en notes. Preuve tirée de ce que l'Acteur qui la récitoit, étoit accompagné par des instrumens.

Il paroît donc évident que le chant des pièces dramatiques qui se récitoient sur les théâtres des Anciens, n'avoient ni passages, ni ports de voix cadencés, ni tremblemens soutenus, ni les autres caractères de notre chant musical : en un mot que ce chant étoit une déclamation comme la nôtre, Cette récitation ne laissoit pas d'être composée, puisqu'elle étoit soutenue d'une basse continue, dont le bruit étoit proportionné, suivant les apparences, au bruit que fait un homme qui déclame. Car le bruit qu'une personne fait

en

en déclamant, est un bruit moins fort & moins éclatant que celui que la même personne feroit, si elle chantoit. Premièrement on n'ébranle point, on n'agite point autant d'air en déclamant qu'en chantant. Secondement, lorsque nous déclamons, nous ne brisons pas toujours l'air contre des parties qui aient autant de ressort, & qui le froissent autant que les parties contre lesquelles nous les brisons en chantant. Or l'air retentit plus ou moins, suivant qu'il a été froissé. Voilà, pour le dire en passant, ce qui fait que la voix des Musiciens Italiens se fait mieux entendre que celle des Musiciens François. Les Musiciens Italiens forment entièrement avec les cartilages voisins du gosier plusieurs sons que les Musiciens François n'achevent de former qu'avec le secours des joues intérieures.

Je crois donc que la basse continue, dont la déclamation des Acteurs étoit accompagnée, ne rendoit qu'un bruit très-foible. Ainsi qu'on ne s'en forme pas l'idée sur la basse continue de nos Opéra. Cette idée ne serviroit qu'à faire trouver des difficultés mal fondées sur une chose constante, par le témoignage des Auteurs les plus respectables de l'anti-

les voyoient tous

les savantes en-
qu'elles avoient
du prélude des
Antiope ou bien
res spectateurs
) . *Quam multa,*
caudiunt in eo
inflatu tibici-
Andromacham,
dem. Antiope
Tragédies dont
droits de ses ou-

les instrumens ne
préludé, mais
accompagnoient
avoir parlé des
est presque pas
s ont aussi des
nt être des vers,
er avec un ac-
r exemple des
te, qu'on pour-
a prose, quand
on

on ne les entend pas avec leur accompagnement. *Quorum simillima sunt quadam apud nostros, velut illa in Thyeste.*

Quemnam te esse dicam quam tarda in senectute.

Et quæ sequuntur, quæ, nisi cum Tibicen accesserit, sunt Orationi soluta simillima ().*

La Tragédie de Thyeste dont Cicéron avoit tiré ce vers, étoit celle qu'il cite souvent lui-même comme l'ouvrage du Poète Ennius (**), & non point celle que Varius composa depuis sur le même sujet.

• Dans le premier livre des Tusculanes, Cicéron, après avoir rapporté l'endroit d'une Tragédie où l'ombre de Polydore supplie qu'on veuille donner la sépulture à son corps, pour faire finir les maux qu'elle endure, ajoute: Je ne saurois concevoir que cette ombre soit aussi tourmentée qu'elle le dit, quand je l'entends réciter des vers dramatiques si corrects, & quand je la trouve si bien d'accord avec les instrumens.

Heu! reliquias semi offi Regis, denudatis offibus

Per terram sanie delibutam fæde divexarier.

Non

(*) In Orat. ad M. Brut.

(**) In Tusc, Quæst.

~~Non~~ *incolligo, quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam.* On peut voir dans Diomede (*) pourquoi je traduis *septenarios* par des vers dramatiques.

L'ombre de Polydore étoit donc soutenue d'un accompagnement, quand elle récitait. Mais je vais encore rapporter deux passages de Cicéron qui me semblent si décisifs, que peut-être le lecteur trouvera-t'il que j'ai eu tort d'en copier d'autres.

Cet Auteur, après avoir dit qu'un Orateur qui devient vieux, peut ralentir sa déclamation, ajoute: Citons encore ici Roscius, ce grand Comédien, que j'ai déjà cité tant de fois comme un modèle d'après lequel les Orateurs pouvoient étudier plusieurs parties de leur art. Roscius dit qu'il déclamera beaucoup plus lentement, lorsqu'il se sentira vieux, & qu'il obligera les chanteurs à prononcer plus doucement, & les instrumens à ralentir le mouvement de la mesure. Si le Comédien astreint à suivre une mesure réglée, continue Cicéron, peut soulager sa vieillesse en ralentissant le mouvement de cette mesure, à plus forte raison un Orateur peut-il bien soulager sa caducité. Non-seulement l'Orateur est le maître du rythme ou du mou-

H 2 vement

(*) Art. Gramm. lib. 3. c. 21.

vement de sa prononciation; mais comme il parle en prose, & sans être obligé de se concerter avec personne, il est encore le maître de changer à son gré la mesure de ses phrases, de manière qu'il ne prononce jamais d'une haleine qu'autant de syllabe, qu'il en peut prononcer commodément (*). *Quamquam, quoniam multa ad Oratoris similitudinem ab uno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi atatis accederet, eo tibicinis modos & cantus remissiores esse facturum. Quod si ille astrictus certa quadam numerorum moderatione & pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos, qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?*

Personne n'ignore que Roscius, le contemporain & l'ami de Cicéron, étoit devenu un homme de considération par ses talens & par sa probité. On étoit si bien prévenu en sa faveur, que lorsqu'il jouoit moins bien qu'à l'ordinaire, on disoit de lui qu'il se négligeoit, ou que par un accident auquel les bons Acteurs sont sujets volontiers, il avoit fait une mauvaise digestion (**). *Noluit, inquiunt, agere Roscius, aut crudior fuit.* Enfin

(*) De Orat. lib. prim.

(**) De Orat. lib. 3.

Enfin la plus grande louange qu'on donnât aux hommes qui excelloient dans leur art, c'étoit de dire qu'ils étoient des Roscius dans leur genre (*). *Jam diu consecutus est, ut in quo quisquis artifex excelleret; is in suo genere Roscius diceretur.*

Cicéron nous apprend dans un autre endroit de ses ouvrages, que Roscius tint parole, lorsqu'il fut devenu vieux. Roscius obligea pour lors l'accompagnement & ceux qui prononçoient pour lui certains endroits de la pièce, c'est ce que nous expliquerons ci-dessous, à souffrir que le mouvement de la mesure qu'ils étoient tous obligés de suivre, fût rallenti. Dans le premier livre des Loix, Cicéron se fait dire par Atticus. *Ut quem admodum Roscius familiaris tuus in senectute numeros & cantus remiserrat, ipsaque tandiores fecerat tibias:* C'est ainsi que votre ami Roscius en usoit dans sa vieillesse; il faisoit durer plus longtems les mesures, il obligeoit l'Acteur qui récitoit, à parler plus lentement, & il falloit que les instrumens qui les accompagnoient, suivissent ce nouveau mouvement.

Quintilien dit, après avoir parlé contre les Orateurs qui déclamoient au Barreau comme

(*) De Orat. lib. prim.

118 *Reflexions critiques*
on déclamoit sur le théâtre: „Si cet usage
„doit avoir lieu, il faudra donc aussi que
„nous autres Orateurs nous nous fassions sou-
„tenir en déclamant, par des lyres & par des
„flutes”. Cela veut dire que la déclamation
théâtrale est si variée, qu’il est si difficile
d’entrer avec justesse dans tous les différens
tons, qu’on a besoin, lorsqu’on veut déclamer
comme on déclame sur la scène, de se
faire soutenir par un accompagnement qui
aide à bien prendre ces tons, & qui empêche
de faire de fausses inflexions de voix (*).
*Quod si omnino recipiendum est; nihil causa
est, cur non illam vocis modulationem fidibus
ac tibiis adjuvemus.*

C’est une figure dont Quintilien se sert
pour montrer qu’un Orateur ne doit pas dé-
clamer comme un Comédien, à cause de la
nécessité où il se jette en déclamant ainsi.
Suivant l’idée que les Anciens avoient de la
dignité de l’Orateur, cet accompagnement,
dont on ne pouvoit point se passer en déclamer
comme on déclamoit sur le théâtre, lui
convenoit si peu, que Cicéron ne lui veut
pas même souffrir d’avoir jamais derrière lui,
lorsqu’il parle en public, un joueur d’instrument
pour lui donner ses tons, quoique cette
pré-

(*) Inst. lib. 11. cap.

me par l'exem-
au-dessous de
oir besoin d'un
r avec justesse
prendre en dé-

orte (**) que ce
res Orateurs de
lorsqu'il haran-
nt à vent qui de
ton. *Contenti*
præcipui suorum
ionanti consistens
m Tonorium vo-
intendi, mini-
es Orateurs euf-
chus, puisque la
nt nous parlons,
Elle s'appelloit
trouver si étran-
édiens se fissent
ment, quoiqu'ils
maniere, & qu'ils
clamation com-

Enfin

Enfin nous voyons dans un des écrits de Lucien (*), que Solon, après avoir parlé au Scythe Anarchasis des Acteurs des Tragédies & de ceux des Comédies, lui demande s'il n'a point aussi remarqué les flutes & les instrumens qui les accompagnoient dans leurs récits, & pour traduire mot à mot; qui chantoient avec eux. Nous venons encore de citer un passage de Diomedes, qui fait foi qu'on accompagnoit les Cantiques ou les Monologues (**). *In Canticis autem Pythauler Pythicis respondebat.*

Mes conjectures sur la composition que pouvoit jouer la basse continue dont les Acteurs étoient accompagnés en déclamant, sont que cette composition étoit différente pour les Dialogues & pour les Monologues. Nous verrons tantôt que les Monologues s'exécutoient alors d'une manière bien différente de celle dont les Dialogues étoient exécutés. Ainsi je crois que dans l'exécution des Dialogues, la basse continue ne faisoit que jouer de tems en tems quelques notes longues, qui se faisoient entendre aux endroits où l'Acteur devoit prendre des tons dans lesquels il étoit difficile d'entrer avec justesse. Le son des instru-

(*) In Gymn.

(**) De Arte Gramm. lib. 3.

instrumens n'étoit donc pas un son continu durant les Dialogues, comme peut l'être le son de nos accompagnemens; mais il s'échappoit de tems en tems pour rendre à l'Acteur le même service que C. Gracchus tiroit du flûteur, lequel il tenoit auprès de lui lorsqu'il haranguoit, afin que ce Musicien lui donnât à propos les tons concertés. Ce soin occupoit encore Gracchus, lorsqu'il prononçoit (*) ces terribles harangues qui devoient armer les citoyens les uns contre les autres, & qui armoient certainement contre l'Orateur le parti le plus à craindre dans Rome.

Quant à la basse continue, qui accompagnoit les monologues ou les cantiques, qui étoient la même chose, comme nous le dirons, je crois qu'elle étoit plus travaillée que l'autre. Il semble même qu'elle imitât le sujet, & pour me servir de cette expression, qu'elle joutât avec lui. Mon opinion est fondée sur deux passages, le premier est de Donat. Cet Auteur dit dans un endroit qui a déjà été cité (**), que ce n'étoit pas le Poëte, mais un Musicien de profession qui composoit le chant des monologues: *Modis cantica temperabantur non à Poëta, sed a perito*

H 5

artis

(*) Quint. l. i. c. 12. Aut. Gel. l. i. c. 11.

(**) In frag. de Trag. & Comœd.

artis Musices factis. L'autre passage est tiré de l'écrit contre les spectacles que nous avons parmi les ouvrages de Saint Cyprien. L'Auteur dit, en parlant des joueurs d'instrumens qu'on entendoit au théâtre: L'un tire de sa flute des sons lugubres. L'autre dispute avec les chœurs à qui se fera entendre, ou bien il joûte contre la voix de l'Acteur, en s'efforçant d'articuler aussi son souffle à l'aide de la souplesse de ses doigts. *Alter lugubres sonos spiritu tibiam instante moderatur. Alter cum choris & cum hominis canora voce contendens spiritu suo loqui digitis elaborat.*

Il est vrai qu'au sentiment des meilleurs Critiques, le traité contre les spectacles que je viens de citer, n'est pas de Saint Cyprien, ainsi son autorité ne seroit point d'un poids bien considérable, s'il s'agissoit d'une question de Théologie. Mais dans la matiere que nous tâchons d'éclaircir, son témoignage n'en est gueres moins autentique. Il suffit pour cela que l'Auteur de cet écrit, qui est connu depuis plusieurs siècles, ait vécu quand les théâtres des Anciens étoient encore ouverts. Or l'Auteur de cet écrit, quel qu'il ait été, ne l'a composé que pour faire voir qu'un Chrétien ne devoit point assister aux spectacles de ces tems-là; qu'il ne devoit pas, comme le dit

dit Saint Augustin, participer (*) aux infamies du théâtre, aux impiétés extravagantes du Cirque, ni aux cruautés de l'amphithéâtre. Ce que je viens de dire du Traité contre les spectacles que nous avons parini les ouvrages de Saint Cyprien, je puis le dire aussi, pour ne le point répéter ailleurs, de quelques écrits qui nous sont restés sous le nom de S. Justin Martyr, & que les Critiques ne reconnoissent pas pour être de lui. Il suffit que ces écrits (**) qui sont très-anciens, aient été composés quand les théâtres étoient encore ouverts, pour rendre les faits que j'appuye de leur témoignage, des faits avérés.

Cette étude recherchée de tous les artifices capables de mettre de la force, & de jeter de l'agrément dans la déclamation, ces raffinemens sur l'art de faire paroître sa voix, ne passeront point pour les bizarreries de quelques rêveurs auprès des personnes qui ont connoissance de l'ancienne Grece & de l'ancienne Rome. Non-seulement l'éloquence y menoit aux fortunes les plus brillantes, mais elle y étoit encore, pour parler ainsi, le mérite à la mode. Un jeune homme de condition des plus avant dans le monde, & de
ceux

(*) Serm. 198.

(**) Ep. ad Zenam.

ceux qu'on appelle quelquefois en style enjoué, *la fine fleur de la Cour*, se piquoit de bien haranguer, & même de parler avec applaudissement devant les Tribunaux dans les causes de ses amis, comme il se pique aujourd'hui d'avoir un équipage leste & des habits de bon goût. On le louoit de bien plaider, dans les vers galands qu'on faisoit pour lui,

Namque & nobilis & decens

Et pro sollicitis non tacitus reis

Et centum puer artium

Late signa feret militiae tuae.

dit Horace (*) en parlant à Venus d'un de ces hommes *du bel air*. Qu'on se figure que ce monde, à qui les jeunes gens ont tant d'envie de plaire, faisoit du moins autant d'accueil au jeune homme éloquent qu'au jeune homme bon Officier. Enfin c'étoit la mode que les Souverains parlassent souvent en public. Ils se piquoient de composer eux-mêmes leurs discours, & l'on remarque que Néron est le premier des Empereurs Romains qui ait eu besoin qu'un autre lui fit ses harangues.

Suetone & Dion nous apprennent que ce Prince étoit si savant dans l'art de la déclamation,

(*) Hor. Car. lib. 3. Od. pr.

premiers rôles
e, d'Oreste.

Le premier
ivé dans une
dut divertir
ne de Comé-
servoit depuis
le théâtre, se
Empereur con-
uloient enchaî-
où l'on mettoit

*Inter cetera
m, Orestem ma-
tum, Herculem
tyrunculum mi-
situm, cum cum
cut argumentum
isse ferenda opis*

ple qui est bien
Thrasea Pætus
in que Néron fit
it périr tant d'hom-
tirper la vertu mé-
ragédie représen-
le de Padoue dont
le seizième livre
em *Thrasea Pata-*
vii

vii, unde ortus erat, ludis Cesticis à Trojano Antenore institutis, habitu tragico cecinerat.

SECTION VIII.

Des Instrumens à vent & à corde dont on se servoit dans les accompagnemens.

Je reviens à la basse continue. On voit dans un bas-relief antique ce que nous avons lu dans Cicéron, je veux dire que les instrumens ne se taisoient point après avoir préludé, mais qu'ils continuoient de jouer pour accompagner l'Acteur. Bartholin le fils qui composa à Rome son livre sur *les flutes des Anciens*, place dans ce livre (*) une planche gravée d'après un bas-relief antique qui représente une scène de Comédie, qui se passe entre deux Acteurs. L'un qui est vêtu de long, & qui paroît le maître, saisit son esclave d'une main, & il tient dans l'autre main une espèce de fangle dont il veut le frapper. Deux autres Acteurs, coëffés comme les premiers du masque que portoient les Comédiens des Romains, entrent sur la scène, au fond de laquelle on voit un homme debout qui accompagne de sa flute.

Cette

(*) De Tib. Vet. cap. 10. p. 220.

Cette basse continue étoit composée ordinairement de flutes & des autres instrumens à vent, que les Romains comprenoient sous le nom de *Tibia*, On ne laissoit pas néanmoins d'y employer aussi quelquefois de ces instrumens, dont les cordes étoient placées à vuide dans une espèce de bordure creuse, & dont la concavité faisoit un effet approchant de celui que fait le ventre de nos violes. Suivant que cette bordure étoit dessinée, suivant qu'elle avoit dans sa partie basse un ventre configuré d'une certaine maniere, on donnoit un nom différent à ces instrumens, dont les uns s'appelloient *Testudines*, & les autres *Cithara*, c'est-à-dire, Lyres ou Harpes.

Comme on voulut d'abord tirer de ces instrumens plus de tons différens qu'ils n'avoient de cordes différentes, on raccourcissoit la corde dont on prétendoit tirer un son plus aigu que celui qu'elle rendoit, quand on la toucheroit à vuide, en la pinçant avec deux doigts de la main gauche, armés apparemment de dez d'ivoire, tandis qu'on la faisoit resonner avec la main droite. C'étoit dans cette main que les joueurs de lyre portoient une espèce d'archet court, & qui ne consistoit qu'en un morceau d'ivoire ou de quel-

quelqu'autre matiere dure, façonné pour l'usage qu'on en vouloit faire. Il s'appelloit *Pecten* en Latin. Les Anciens ajouterent dans la suite tant de cordes à la lyre, qu'ils n'eurent plus besoin de cet artifice.

Ammien Marcellin dit (*) que de son tems, & cet Auteur vivoit dans le quatrième siècle de l'Ere Chrétienne; il y avoit des lyres aussi grosses que des chaïses roulantes. *Fabricantur Hydraulica & Lyra ad speciem Carpentorum ingentes.* En effet, il paroît que dès le tems de Quintilien qui a écrit deux siècles avant Ammien Marcellin, chaque son avoit déjà sa corde particuliere dans la lyre. Les Musiciens, c'est Quintilien qui parle, ayant divisé en cinq échelles, dont chacune a plusieurs degrés, tous les sons qu'on peut tirer de la lyre, ils ont placé entre les cordes qui donnent les premiers tons de chacune de ces échelles, d'autres cordes qui rendent des sons intermédiaires, & ces cordes ont été si bien multipliées, que pour passer d'une des cinq maîtresses cordes à l'autre, il y a autant de cordes que de degrés. *Gym in citbara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent illa*

ner-

(*) Amm. histor. l. 14.

nervorum, atque iis, quæ interposuerunt, inserant alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant.

Nos instrumens à corde qui ont un manche, à l'aide duquel on peut tirer avec facilité différens tons d'une même corde qu'on racourcit à son plaisir, en la pressant contre le manche, auroient été bien plus propres pour un accompagnement, d'autant plus que nous les touchons encore d'un archet fort long & garni de crin, avec lequel on unit & on prolonge aisément les sons, ce que les Anciens ne pouvoient point faire avec leur archet. Mais je crois que les Anciens n'ont pas connu les instrumens de musique à corde & à manche. Du moins tous les instrumens que nous trouvons sur les monumens antiques, où l'on en voit un grand nombre, ont leurs cordes placées à vuide. Voilà, suivant les apparences, pourquoi les Anciens se servoient plus volontiers dans l'accompagnement de lents instrumens à vent, que de leurs lyres, (*) quoiqu'ils leur eussent donné dans la suite jusqu'à trente & quarante cordes, ou principales, ou subsidiaires. Ils avoient cependant un grand nombre

(*) Onomast. Poll.

nombre d'instrumens à corde, dont la construction & l'usage se sont perdus. Mais les instrumens à vent sont si propres pour les accompagnemens, que nous nous en servons dans nos basses continues, quoique nous ayons des violes & des violons de plusieurs espèces.

Néanmoins les Anciens ne laissoient pas d'employer quelquefois leurs instrumens à corde pour accompagner ceux qui récitoient des Tragédies. Nous voyons qu'ils le faisoient, & par les anciennes scholies sur les Poètes tragiques Grecs, & par le Traité de Plutarque sur la Musique. La Poétique d'Horace suppose encore cet usage, & Dion raconte que du tems de Néron, on se servoit dans la représentation de quelques Tragédies d'instrumens à corde.

Il est facile de comprendre, après ce que nous venons de dire, pourquoi l'on a marqué avec tant d'exactitude au bas du titre des Comédies de Térence, le nom des instrumens à vent dont on s'étoit servi dans la représentation de chaque pièce, comme une information sans laquelle on ne pouvoit pas bien comprendre quel effet plusieurs scènes devoient produire dans l'exécution, ou comme une instruction nécessaire à ceux qui vou-

droient

droient les remettre au théâtre. La portée de chaque espèce de flutes étoit très-bornée du tems de TERENCE, parce que ces instrumens n'étoient encore percés que d'un petit nombre de trous. (*) Ainsi cet enseignement empêchoit qu'on ne se méprît sur l'espèce de flute dont il falloit se servir, & par conséquent qu'on ne se méprît au ton sur lequel il falloit déclamer plusieurs endroits des Comédies de ce Poëte.

Non-seulement on changeoit de flutes, lorsque les chœurs venoient à chanter, mais on en changeoit encore dans les récits. DONAT nous apprend qu'on se servoit de l'espèce de flutes que les Anciens appelloient *Tibia dextra*, & dont le ton étoit très-bas, pour accompagner les endroits sérieux de la Comédie. On se servoit de deux espèces de flutes que les Anciens appelloient flutes gauches & flutes Tyriennes ou *Serrana*, pour accompagner les endroits de plaisanterie. Ces endroits se prononcent naturellement d'un ton de voix plus élevé que les endroits sérieux. Aussi le ton de ces flutes étoit-il plus aigu que le ton des flutes droites. Dans les scènes mêlées de traits sérieux & de bouffonneries, on employoit alternativement

(*) Horat. de Arte Poët.

toutes ces espèces de flutes. (*) *Dextra Tibia sua gravitate seriam Comœdia dictionem pronuntiabant. Sinistra & Serrana, hoc est Tyria, acuminis suavitate jocum in Comœdia ostendebant. Ubi autem dextra & sinistra acta fabula inscribebatur, mistim jocos & gravitatem denuntiabat.* Il me semble que ce passage jette présentement un grand jour sur le titre des Comédies de Térence, qui souvent ont mis à la gêne des savans Commentateurs, sans qu'ils y disent rien sur quoi l'on puisse fonder un jugement arrêté.

Comme nous l'avons exposé dans le premier volume de cet Ouvrage, les Romains avoient, lorsque Donat écrivoit, des Comédies de quatre genres différens. Celles du premier genre qu'ils appelloient *Togata* ou les Comédies à longues robes, étoient très-sérieuses. Les *Tabernaria* l'étoient moins. Les *Atellanes* leur étoient apparemment semblables en cela, & les *Mimes* devoient être de véritables farces. On ne doit donc pas être surpris du détail où entre Donat, en parlant en général des flutes, dont on se servoit pour accompagner la récitation des Comédies.

Le

(*) Frag. de Trag. & Comed.

Le passage de Donat explique encore un endroit de Pline où cet Historien dit, que pour faire les flutes gauches, on employoit le bas du même roseau, dont le haut serroit à faire les flutes droites. *Eam arundinem, quæ radicem antecesserat, leva Tibia convenire, quæ cacumen, dextra* (*). Le bas du roseau étant plus épais que le haut, il doit rendre un son plus aigu, & le haut du roseau doit par conséquent rendre un son plus grave. Tous les livres du Physique en donnent la raison.

Mais, me dira-t-on, vous semblez louer les Acteurs des Anciens, d'une chose qui passe pour un défaut. En disant d'un Acteur qu'il chante, on croit le blâmer. Je réponds que cette expression renferme véritablement un reproche dans notre usage, mais c'est uniquement à cause du sens limité dans lequel nous avons coutume d'employer le mot de chanter, lorsque nous nous en servons en parlant de la déclamation théâtrale. Il est établi qu'on ne dise d'un Acteur, qu'il chante, que lorsqu'il chante mal-à-propos, lorsqu'il se jette sans discernement dans des exclamations peu convenables à ce qu'il dit, & lorsque par des tons empoulés & remplis

I 3

d'une

(*) Plin. lib. 16. cap. 36.

d'une emphase que le sens des vers défavoue, il met hors de propos dans sa déclamation un patétique toujours ridicule, dès qu'il est faux. On ne dit pas d'un Acteur qu'il chante, lorsqu'il ne place qu'à propos les soupirs, les accens les plus aigus & les plus graves, comme les tons les plus variés. Enfin, lorsqu'il employe dans les endroits, où le sens de ce qu'il dit le permet, la déclamation la plus approchante du chant musical. On ne dit point de l'Actrice qui daigne encore jouer quelquefois le rôle de Phédre dans la Tragédie de Racine, qu'elle chante le récit qui commence par ces paroles. *Juste ciel! Qu'ai-je fait aujourd'hui?* (*) quoique la déclamation ne soit alors différente du chant musical, que parce que les sons que forme une personne qui déclame, ne sont point frappés séparément, & ne reçoivent pas leur perfection dans les mêmes parties de l'organe de la parole, que les sons que forme une personne qui chante.

Or on voit bien que le chant vicieux dont on vient de parler, ne sauroit être imputé aux Acteurs de l'antiquité. Ils avoient tous fait un long apprentissage de leur art, comme

(*) Trag. de Phédre, Acte 3.

me je le dirai plus bas, & presque toujours ils ne faisoient que réciter une déclamation composée par des hommes dont cette tâche étoit la profession particulière.

SECTION IX.

De la différence qui étoit entre la déclamation des Tragédies, & la déclamation des Comédies. Des Compositeurs de déclamation. Réflexions concernant l'art de l'écrire en notes.

On ne sauroit douter que la déclamation tragique des Anciens ne fût plus grave & plus harmonieuse que leur déclamation comique. Or la déclamation comique des Anciens étoit déjà plus variée & plus chantante que la prononciation ne l'étoit dans les conversations ordinaires. Quintilien dit que ceux qui jouoient la Comédie, imitoient bien en quelque chose la prononciation familière, mais qu'ils ne la copioient pas en tout. Ils relevent, ajoutent-ils, leur prononciation par les ornemens & par l'élégance dont la déclamation comique est susceptible.

ptible (*). *Quod faciunt Actores comici, qui nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronunciant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio; sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.*

Platon, après avoir dit que les Poètes qui vouloient composer des Tragédies & des Comédies, n'y réussissoient pas également, ajoute: que le genre tragique & le genre comique demande chacun un tour d'esprit particulier, & il allégué même: (**) *Que les Acteurs qui déclament les Tragédies, ne sont pas les mêmes que ceux qui récitent les Comédies.* On voit par plusieurs autres passages des Ecrivains de l'antiquité, que la profession de jouer des Tragédies, & celle de jouer des Comédies, étoient deux professions distinctes, & qu'il étoit rare que le même homme se mêlât de toutes les deux. Quintilien dit qu'Æsopus déclamoit beaucoup plus gravement que Roscius parce qu'Æsopus faisoit sa profession de jouer dans le tragique, au lieu que Roscius faisoit la sienne de jouer dans le comique. Chacun avoit contracté les manieres de la scène à laquelle il s'étoit parti-

(*) Quint. Inst. lib. 2, cap. 11.

(**) Platon, Rep. l. 3.

Roscius ci-
quod hic Tra-
C'est-le cara-
au second.

s Roscius egit.

e la danse, dit
émene sur le
tourne comme
les complaints
bouche; d'une
ajoute Lucien,
u de Lion, &
fredonner sur
ennent le récit

ens faisoient de
e, & que nous
, suffiroit seule
ur maniere de
-différente. Je
r à ce que j'ai
qui jouoient la
haussure qu'une
elloient *socque*,
oient la Tragé-
die,

p. 3.

die, (*) montoient sur le *cotburne*, espèce de brodequin dont la semelle étoit de bois & très-épaisse, ce qui les faisoit paroître d'une taille fort élevée au-dessus de celle des hommes ordinaires, au rapport de Lucien, de Philostrate, & de plusieurs autres Ecrivains qui les voyoient tous les jours. Lucien nous apprend même (**) qu'on leur matalloit le corps, afin que cette taille énorme parût du moins proportionnée, & ce qu'il nous dit sur ce sujet, est confirmé dans une lettre attribuée à S. Justin, Martyr. (***)

Les habits, les masques & les ornemens dont on se servoit pour la représentation des Tragédies, (****) étoient encore différens de ceux dont on se servoit dans la représentation des Comédies. La décoration qui servoit à la Tragédie, ne pouvoit pas servir à la Comédie. (*****) Celle qui servoit à la Tragédie, devoit représenter des Palais & d'autres édifices superbes, au lieu que celle qui servoit à la Comédie, devoit représenter des maisons de particuliers & d'autres bâtimens

(*) Vita Apoll. l. 6.

(**) In Orchesi.

(***) Epist. ad Zenam & Sarenium.

(****) Onom. Poll. l. 4. cap. 8.

(*****) Vitruv. lib. 5. cap. 8.

timens simples. Enfin Horace & tous les Auteurs de l'antiquité qui parlent en passant de la déclamation tragique des Anciens, se servent d'expressions qui marquent qu'elle étoit ce que nous appellons *chantante*. C'est par où l'attaquent ceux des Auteurs anciens, qui pour différentes raisons, ne l'aimoient pas. Saint Justin Martyr, dans l'écrit que nous venons de citer, la traite de *grande clameur*. L'Auteur de l'écrit (*) contre les spectacles des Anciens, qui a passé pour être de saint Cyprien, l'appelle *Illas magnas tragica vocis insanias*. Tertullien, dans le petit ouvrage qu'il a composé sur le même sujet, dit que l'Acteur de Tragédie crie de toute sa force. *Tragædo vociferante*, & Apulée (**) se sert des mêmes termes pour dire la même chose: *Comædus sermocinatur*, *Tragædus vociferatur*. Le Comédien récite; mais celui qui joue la Tragédie, crie à pleine tête. Lucien qui nous a conservé une description curieuse des personnages des Tragédies, & des Comédies dans la conversation qu'il fait avoir à Solon avec Anacharsis, y fait dire à ce Philosophe Tartare (***)

que

(*) De spectaculis.

(**) Florid. lib. 3.

(***) In Gymn.

que les Acteurs de Comédie ne déclamoient pas avec autant d'emphase que les Acteurs qui récitoient des Tragédies.

Aussi voyons-nous que Quintilien s'efforce, qu'il invective presque contre les Professeurs en éloquence qui faisoient chanter ou déclamer leurs écoliers, comme on déclamoit sur le théâtre. Il s'empporte contre les Orateurs qui plaidoient au barreau de la même manière. (*) Ce n'est point par quelque aversion capricieuse contre les Comédiens que Quintilien défend aux Orateurs d'imiter la déclamation théâtrale. Quintilien n'avoit point plus d'aversion pour eux que Cicéron. Il nous dit que Démosthène avoit l'obligation au Comédien Andronicus de déclamer aussi-bien qu'il le faisoit. Il permet non-seulement au jeune homme qui veut faire du progrès dans l'éloquence d'apprendre l'art du geste; mais il consent encore qu'il prenne durant quelque tems des leçons d'un Comédien (**), & qu'il étudie sous ce maître les principes de l'art de la prononciation. *Dandum aliquid Comædo quæque, dum quatenus pronuntiandi scientiam futurus Orator desiderat.* Dans un autre endroit

(*) Quint. Instit. lib. 11, c. 3.

(**) Quint. Inst. lib. prim. c. 3.

endroit (*), Quintilien dit aussi ailleurs que son élève doit se faire enseigner plusieurs choses par un Comédien. *Debet etiam docere Comædus, quomodo narrandum, &c.*

Je vais encore rapporter plusieurs passages des Auteurs anciens que je crois propres à prouver mes opinions. Du moins éclairciront-ils la matière. On n'y a point fait jusques à présent toute l'attention qu'ils méritoient, parce qu'ils sont comme ensevelis dans les choses, à l'occasion desquelles ces Auteurs les ont écrits. Nos passages s'attireront plus d'attention, quand on les verra rassemblés, à cause du jour propre à les bien éclaircir, qu'ils se prêteront réciproquement.

Ceux qui ont quelque habitude avec l'ancienne Grece, n'auront pas été surpris de lire que les Poètes y fissent eux-mêmes la déclamation de leurs pièces : *Musici, qui erant quondam iidem Poætæ*, dit Cicéron (**), en parlant des anciens Poètes Grecs qui avoient trouvé le chant & la figure des vers.

L'art de composer la déclamation des pièces de théâtre, faisoit à Rome une profession particulière. Dans les titres qui sont à la tête des Comédies de Térence, on voit avec
le

(*) Ibid. lib. prim. cap. 10.

(**) De Orat. lib. 3.

le nom de l'Auteur du poëme, & le nom du chef de la troupe de Comédiens qui les avoient représentées, le nom de celui qui en avoit fait la déclamation, en Latin: *Qui fecerat modos*. J'ai déjà prévenu le lecteur sur l'usage qu'on faisoit ordinairement de ce terme. C'étoit la coutume, suivant Donat (*), que celui qui avoit composé la déclamation d'une pièce, mît son nom à la tête avec le nom du Poëte qui l'avoit écrite, & le nom du principal Acteur qui l'avoit jouée. *Qui modum faciebat, nomen in principio fabulae & scriptoris & actoris, & suum superimponebat*. Je cite ce passage suivant la correction de Gérard Vossius (**). Surtout la déclamation des Cantiques ou Monologues qui s'exécutoient d'une façon très-singulière, & que nous expliquerons, n'étoit jamais mise en musique par le Poëte, mais par des hommes consommés dans la science des arts musicaux, & qui faisoient leur profession de faire représenter les pièces dramatiques composées par d'autres. Ce sont ces Artisans que Quintilien appelle *Artifices pronunciandi* dans un passage que nous allons rapporter. Donat que nous venons de citer, dit: *Modis Cantica*
tem-

(*) Frag. de Trag. & Comœd.

(**) Poët. chap. 4.

*temperabantur, non a Poëta, sed a perito
artis Musices factis.*

Cicéron se sert de la même expression, *Facere modos*, pour désigner ceux qui composoient la déclama-tion des pièces de théâtre. Après avoir dit que Roscius déclamoit exprès certains endroits de son rôle avec un geste plus nonchalant que le chant des vers ne sembloit le demander. Après avoir dit que Roscius plaçoit des ombres dans son action pour relever davantage les endroits qu'il vouloit faire briller, il ajoute : Le succès de cette pratique est si certain, que les Poëtes & les Compositeurs de déclama-tion s'en sont aperçus comme les Comédiens. Ils savent tous s'en prévaloir. *Numquam agit hunc
versum Roscius eo gestu, quo potest.*

*Nam sapiens virtuti honorem, præmium, baud
prædam petit.*

Sed abjicit prorsus ut in proximos,

*Ecquid video ? ferro sæptus possidet ades sa-
cras, &c.*

*Indicat, aspiciat, admiretur, stupefeat ;
Quid ille alter ?*

Quid petam præsidii ? &c.

Quam

*Quam leniter, quam remisse, quam non
actuose? instat enim,*

O Pater! O Patria! O Priami domus!

*In quo commoveri tanta actio non posset,
esset consumpta superiore motu & exhausta.
Neque id actores prius viderunt, quam ipse
Poëta, quam denique illi etiam, qui fecerunt
modos, à quibus utrisque summittitur aliquid
quid, deinde augetur, extenuatur, inflatur
variatur, distinguitur (*).*

Ces Compositeurs de déclamation étoient, ils rabaissoient avec dessein, ils varioient avec art la récitation. Un endroit devoit quelquefois se prononcer suivant une note, plus bas que le sens ne paroïssoit le demander; mais c'étoit afin que le ton élevé où l'Acteur devoit sauter à deux vers de-là, frappât davantage. C'est ainsi qu'en usoit l'Actrice à qui Racine avoit enseigné lui-même à jouer le rôle de Monime dans Mithridate. Racine aussi grand déclamateur que grand Poëte, lui avoit appris à baisser la voix en prononçant les vers suivans, & cela encore plus que le sens ne semble le demander.

(*) De Orat. lib. 3.

Si le sort ne m'eut donnée à vous ,
Mon bonheur, dépendoit de l'avoir pour
époux ,
Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage,
Nous nous aimions (*)

Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avoit dit ces paroles : *Nous nous aimions*, pour prononcer à l'octave, *Seigneur, vous changez de visage*. Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, étoit excellent pour marquer le désordre d'esprit, où Monime doit être dans l'instant qu'elle apperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer son secret, vient de jeter, elle & son amant dans un péril extrême.

Pour entendre les passages des Anciens, qui parlent de leurs représentations théâtrales, il me semble nécessaire d'avoir connoissance de ce qui se passe sur les théâtres modernes, & même de consulter les personnes qui professent les arts, lesquels ont du moins quelque rapport avec les arts que les Anciens avoient, mais dont la pratique est perdue.

Tels

(*) De Aët. 3. Scen. 3.

Tels étoient l'art du geste, & l'art de composer & d'écrire en notes la déclama-tion. Les Commentaires qu'ont voulu faire sur ces passages des Savans illustres, mais, qui ne connoissoient bien que leurs cabinets, les éclaircissent mal. J'aimerois autant un Commen-taire sur Tacite écrit par un Chartreux.

Nous voyons par le livre de Quintilien, que ceux, *qui faciebant Modos*, où les Compositors de déclama-tion furent appelés dans la suite, *Artifices pronuntiandi*, mot à mot, *des Artisans en prononciation. Itaque in iis, quæ ad scenam componuntur, fabulis, Artifices pronuntiandi; &c. (*)* „Voilà pour-
„quoi dans les pièces faites pour être repré-
„sentées sur le théâtre, les Artisans en pro-
„nonciation, &c.” Je rapporterai le passa-ge entier, en parlant des masques dont les Comédiens de l'antiquité se servoient.

On n'aura point de peine à concevoir com-ment les Anciens venoient à bout de com-poser la déclama-tion, même celle des Co-médies, quand on fera réflexion que dans leur musique les progressions se faisoient par des intervalles moindres encore que les in-tervalles les plus petits qui soient en usage dans la nôtre. Quant à la maniere d'écrire
cette

(*) Quint. Inst. lib. 11. c. 3.

cette déclamation, nous avons déjà dit dans la quatrième Section de ce volume, qu'il est très-vraisemblable qu'elle se notoit avec les caractères des accens.

L'art d'écrire en notes les chants de toute espèce, étoit déjà très-ancien à Rome dès le temps de Cicéron. Il y étoit connu longtems avant qu'on y ouvrît les théâtres. Cicéron, après avoir parlé de l'usage que les Pythagoriciens faisoient de la musique dans leur régime, pour ainsi dire; & après avoir dit que Numa, le second Roi des Romains, tenoit de l'Ecole de Pythagore plusieurs usages qu'il avoit introduits dans son petit Etat, cite comme une preuve de ce qu'il venoit d'avancer la coutume de chanter à table les louanges des grands hommes avec un accompagnement d'instrumens à vent. C'est ce qui prouve, ajoute cet Auteur, que l'art de noter les tons des chants & la déclamation des vers, étoit connu dès-lors. *Morem apud majores tunc epularum fuisse, ut deinceps qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes, ex quo perspicuum est cantus tunc fuisse descriptos vocum sonis, & carmina: quamquam id quidem etiam duodecim tabule declarant, condi*

jam solitum esse carmen (*). Nous avons expliqué déjà ci-dessus ce que les Romains entendoient par le mot *Carmen*. Cicéron dit aussi dans le cinquième livre des *Tusculanes*, en parlant des plaisirs qui restent encore à ceux qui ont eu le malheur de perdre l'ouïe : Que s'ils aiment les beaux chants, ils auront peut-être plus de plaisir à les lire, qu'ils n'en auroient eu à les entendre exécuter. *Et si cantus eos forte delectant, majorem percipi posse legendis his quam audiendis voluptatem.* Cicéron suppose que, généralement parlant, tout le monde en favoit assez pour lire du moins une partie de ces chants, & que par conséquent ils fussent écrits la plupart avec les accens.

Enfin, voici un passage de Tite-Live (**), qui suffiroit seul pour prouver que les Anciens composoient la déclamation des pièces de théâtre, qu'ils l'écrivoient en notes, & qu'elle s'exécutoit avec un accompagnement d'instrumens à vent. Cet Auteur a jugé à propos de faire dans son septième livre une courte dissertation sur l'origine & sur l'histoire des représentations théâtrales à Rome. Après avoir dit que l'an de Rome 390, Rome fut affli-

(*) Quæst. Tusc. lib. 4.

(**) Liv. histor. lib. 7.

affligée d'une peste, & que pour l'y faire cesser, on y célébra des jeux qui consistoient en représentations de pièces de théâtre, il ajoute: L'art de ces représentations étoit alors nouveau à Rome, l'on n'y reconnoissoit que les spectacles du Cirque. Ainsi ce furent des Comédiens qu'on avoit fait venir d'Etrurie qu'on vit dans ce tems-là sur notre théâtre, où ils représentoient, suivant la maniere de leur pays; c'est-à-dire; en faisant assez bien les gestes à la cadence des instrumens à vent, & en récitant des vers qui n'avoient point encore aucune déclamation composée, à laquelle nos Comédiens fussent obligés d'assujettir leur action. Mais l'art des représentations théatrales où nos jeunes gens avoient pris un grand goût, se perfectionna avant peu: D'abord on récitoit des vers faits sur le champ, mais bientôt on apprit, continue Tite-Live, à faire des pièces suivies; & dès le tems du Poëte Andronicus, la récitation de quelques-unes de ces pièces se trouvoit déjà (*) être mesurée, & l'on en écrivoit déjà la note pour la commodité des Joueurs de flutes. L'action y étoit déjà assujettie. *Cæterum sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud*

K 3

inde-

(*) L'année de Rome 514.

indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos juvenus, simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus, capere: nec absoni a voce motus erant Nomen bistrionibus inditum, qui non sicut ante Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis jaciebant, sed impletas modis satyras, descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant.

J'ai demandé à plusieurs Musiciens, s'il feroit bien difficile d'inventer des caractères avec lesquels on pût écrire en notes la déclamation en usage sur notre théâtre. Nous n'avons point assez d'accens pour l'écrire en notes avec les accens, ainsi que les Anciens l'écrivoient. Ces Musiciens m'ont répondu que la chose étoit possible, & même qu'on pouvoit écrire la déclamation en notes, en se servant de la gamme de notre musique, pourvu qu'on ne donnât aux notes que la moitié de l'intonation ordinaire. Par exemple, les notes qui ont un semiton d'intonation en musique, n'auroient qu'un quart de ton d'intonation dans la déclamation. Ainsi on noteroit les moindres abaïssemens, & les moindres élévations de voix qui soient bien sensibles, du moins à nos oreilles.

Nos vers ne portent point leur mesure avec eux, comme les vers métriques des Grecs & des Romains la portoient. Mais on m'a dit aussi qu'on pourroit, dans la déclamation, ne donner aux notes que la moitié de leur valeur ordinaire. On n'y donneroit à une blanche que la valeur d'une noire ; à une noire, la valeur d'une croche, & on évalueroit les autres notes suivant cette proportion-là, ainsi qu'on le feroit dans l'intonation.

Je fais bien qu'on ne trouveroit pas d'abord des personnes capables de lire couramment cette espèce de musique, & de bien entonner les notes. Mais des enfans de quinze ans, à qui l'on auroit enseigné cette intonation durant six mois, en viendroient à bout. Leurs organes se plieroient à cette intonation, à cette prononciation de notes faites sans chanter, comme ils se plient à l'intonation des notes de notre musique ordinaire. L'exercice & l'habitude qui suit l'exercice, font, par rapport à la voix, ce que l'archet & la main du joueur d'instrument font par rapport au violon. Peut-on croire que cette intonation fût même difficile ? Il ne s'agiroit que d'accoutumer la voix à faire méthodiquement ce qu'elle fait tous les jours dans la conversation. On y parle quelquefois vite & quelquefois len-

K 4

tement.

tement. On y employe toutes sortes de tons, & l'on y fait les progressions, soit en haussant la voix, soit en la baissant par toutes sortes d'intervalles possibles. La déclamation notée ne seroit autre chose que les tons & les mouvemens de la prononciation écrites en notes. Certainement la difficulté qui se rencontreroit dans l'exécution d'une pareille note, n'approcheroit pas de celle qu'il y a de lire à la fois des paroles qu'on n'a jamais lues, & de chanter & d'accompagner du clavecin ces paroles sur une note qu'on n'a pas étudiée. Cependant l'exercice apprend même à des femmes à faire ces trois opérations, en même tems.

Quant au moyen d'écrire en notes la déclamation, soit celui que nous avons indiqué, soit un autre, il ne sauroit être aussi difficile de le réduire en regles certaines, & d'en mettre la méthode en pratique, qu'il l'étoit de trouver l'art d'écrire en notes les pas & les figures d'une entrée de ballet dansée par huit personnes, principalement les pas étant aussi variés, & les figures aussi entrelassées qu'elles le sont aujourd'hui. Cependant Feuillée est venu à bout de trouver cet art, & sa note enseigne même aux Danseurs comment ils doivent porter leurs bras. J'a-

joute-

jouterai encore, que quoique la Corégraphie n'ait été publiée qu'en 1606, néanmoins les personnes de la profession, tant en France que dans les pays étrangers, y savent déjà lire couramment.

SECTION X.

Continuation des preuves qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la déclamation. Des changemens survenus vers le tems d'Auguste dans la déclamation des Romains. Comparaison de ce changement avec celui qui est arrivé dans notre Musique & dans notre Danse sous Louis XIV.

Retournons aux preuves de fait, qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la déclamation de leurs pièces de théâtre. Elles sont ici d'un tout autre poids qu'un raisonnement fondé sur des possibilités.

Toutes les fois que Cicéron parle de la déclamation des vers dramatiques, il en parle, non pas comme nous parlerions de la déclamation des vers de Corneille qui est arbitraire. Cicéron parle de la déclamation des vers dramatiques comme d'une mélodie con-

stante, suivant laquelle on prononçoit tous
jours ces vers. Il en parle comme d'une
beauté, pour ainsi dire, aussi inhérente au
vers qu'il cite, que la beauté qui resu-
ltoit du sens qu'ils renferment, & du choix des mots
dont ils sont composés. Cicéron, après avoir
rapporté quelques vers d'une Tragédie, dit
voilà des vers excellens. Les sentimens
l'expression, la modulation, tout y respire
le deuil (*). *Praclarum carmen, est eni-*
rebus, verbis & modis lugubre. C'est ain-
si que nous louerions un récit des Opéra de
Lulli.

Cicéron, dans plusieurs endroits de ses ou-
vrages, parle des pièces de théâtre de Livius
Andronicus, d'Ennius & de Nævius, trois Poë-
tes qui vivoient environ deux cens ans avant lui
comme d'une déclamation composée, dans
le tems qu'ils avoient mis leurs pièces au théâ-
tre, & laquelle on suivoit encore cependant
dans le tems qu'il écrivoit. Si cette déclama-
tion n'eût point été couché par écrit, auroit-
elle pu se conserver si longtems? Qu'on juge
je change rien au sens de Cicéron. Nous avons
vu, dit-il, introduire sur la scène, à la place de
la musique simple & grave, des pièces de Nævius
& de Livius Andronicus, une musique
pétu-

(*) Quæst. Tusc. lib. 5.

pétulante, que les Acteurs, pour suivre la mesure, sont obligés de s'agiter, de faire des roulemens d'yeux, & des contorsions de tête, en un mot, de se démenier comme des forcenés. - C'est ainsi qu'il s'explique, après avoir dit que Platon n'a point tout-à-fait tort, lorsqu'il soutient qu'on ne sauroit changer la musique dans un pays, sans que ce changement produise une altération sensible dans les mœurs des habitans. (*) *Ego nec tam valde id timendum, nec plane contemnendum puto. Illa quidem musica, quæ solebat quondam complecti severitatem jucundam Livianis & Nævianis modis, nunc videtis ut eadem exultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torqueant.* Nous avons déjà vu que le geste des Comédiens des Anciens étoit aussi assujetti à la mesure que la récitation même.

On commençoit donc du tems de Cicéron à changer la déclamation théâtrale. Cent ans après Cicéron, Quintilien trouvoit déjà cette déclamation si remplie de tons efféminés & si lascive, qu'après avoir décidé qu'il faut faire apprendre la musique aux enfans, il ajoute, qu'il n'entend point dire qu'il faille leur faire prendre le goût de la musique,

(*) Cic. de Leg. lib. 2.

que, qui de son tems régnoit sur la scène.
 Ses chants, continue-t'il, sont si remplis
 d'impudence & de lasciveté, qu'on les peut
 accuser d'avoir beaucoup contribué à étouffer
 le peu de courage viril qui nous restoit. (*)
*Non hanc a me præcipi, quæ nunc in scenâ
 effeminata & impudicis modis fracta, non
 ex parte minima, si quid in nobis virili
 raboris manebat, excidit.* Tous les An-
 ciens étoient persuadés que le caractère de
 la musique qui étoit le plus en usage dans
 un certain pays, influoit beaucoup sur les
 mœurs de ses habitans. Oserons-nous con-
 damner une opinion si générale sur des cho-
 ses de fait, & qui se passoient sous les yeux
 de ceux qui les ont écrites, quand nous n'a-
 vons qu'une connoissance imparfaite de la
 musique des Anciens? J'en appellerois à la
 Philosophie, dont notre siècle fait particu-
 lièrement profession. On peut même ob-
 server aujourd'hui dans les lieux où les ha-
 bitans sont de religions différentes, qu'ils
 ne sortent pas de leurs Eglises après le ser-
 vice avec la même humeur. Cette affection
 passagere s'y tourne même en habitude. En
 quelque pays le Souverain a été obligé d'ex-
 citer par des actes publics, le peuple deven-

Pro

(*) Quint. Inst. lib. prim. cap. 2.

Protestant, à prendre les mêmes divertissemens les jours de Dimanche après le service, qu'il prenoit bien avant que le culte religieux y eût été changé avec la confession de foi, sans qu'on l'y exhortât. Quittons une matiere qui deviendrait bientôt trop sérieuse, & revenons à notre sujet.

Ceux qui ne connoissent pas d'autres théâtres que le théâtre François, ne comprendront pas d'abord tout le sens du passage de Quintilien que je viens de citer. Quoiqu'on y ait vu quelques pièces assez licentieuses, néanmoins on y a toujours observé une grande décence, soit quant aux tons, soit quant aux gestes. Mais il y a des théâtres étrangers où les Acteurs tombent tous les jours dans le vice que Quintilien reprend, en imitant tous les tons & tous les accens, pour ne point entrer dans d'autres détails, que prennent les plus passionnées, quand elles se trouvent enfin en pleine liberté.

En lisant l'art poétique d'Horace, on voit bien que le vice reproché par Quintilien à la déclamation théâtrale de son tems, venoit de ce qu'on l'avoit voulu rendre plus vive, plus affectueuse & plus expressive tant du côté de la récitation, que du côté du geste, qu'elle ne l'avoit été dans les tems

trefois, ce qui a fait perdre à la récitation son ancienne gravité.

Accessit numerisque modisque licentia major.

On a encore donné, continue Horace, aux instrumens une portée plus grande que celle qu'ils avoient précédemment. Les tons sur lesquels on déclame, s'étant ainsi multipliés, il entre plus de sons différens dans la récitation, qu'il n'y en entroit autrefois. Il faut que les Acteurs tirent de leurs poulmons bien des sons qu'ils n'étoient pas obligés d'en tirer, s'ils veulent suivre ces nouveaux instrumens dont les cordes leur font leur procès avec sévérité, quand ils y manquent. En effet, plus une déclamation étoit chantante, plus les fautes de ceux qui l'exécutoient, devoient être sensibles.

Qu'il me soit permis, pour éclaircir ce passage d'Horace, de me servir d'une comparaison tirée du chant de l'Eglise. Saint Ambroise ne fit entrer dans le chant qu'un nomme encore aujourd'hui le chant Ambrosien, que quatre modes, qu'on appelle les *Autentiques*. Ce chant en étoit toujours plus grave, mais il en avoit moins de beauté & moins d'expression. Des quinze cordes,

ou

ou des quinze notes principales qu'avoit le système de la musique harmonique, il y avoit même quatre tons, le ton le plus haut, & les trois tons les plus bas qui n'entroient point dans le chant Ambrosien. Quand saint Ambroise le composa (*), les théâtres étoient encore ouverts, & l'on y récitoit dans la même langue en laquelle on chantoit à l'Eglise. Ce Saint ne voulut point, suivant l'apparence, qu'on entendît à l'Eglise les tons propres & fréquens au théâtre. Saint Grégoire qui régla le chant qu'on appelle Grégorien, environ cinquante ans (**) après que les théâtres eurent été fermés, y employa huit modes, en ajoutant aux quatre dont saint Ambroise s'étoit servi, les modes, appelés *Plagaux*. Ainsi les quinze cordes de la musique ancienne entrèrent dans le chant Grégorien, & tout le monde a trouvé que le chant Grégorien surpassoit tellement en beauté le chant Ambrosien, que dès le tems de nos Rois de la seconde race, les Eglises des Gaules quitterent l'usage du chant Ambrosien pour y substituer le chant Grégorien.

Horace reprend la parole. Les Acteurs se sont encore trouvés en même tems dans l'obli-

(*) Dict. de musiq. de Brossard.

(**) Vers l'an 500.

ste, & de hâ-
e que le mou-
insi leur décla-
maniere de ré-
il est devenu
strument, qui
les à prendre,
de la scène à
il donneroit,
cteurs, quand
Ainsi notre dé-
ne si vive & si
devroit réciter
personnage qui
ir, débite au-
us fages avec
tresse de Del-
qu'elle rendoit

luxuriam addidit

i

pulpita vestem;

severis,

facundia præ-

s,

irina futuri,

ntia Delphis.

La

La gesticulation précipitée de ces Acteurs aura paru des mouvemens convulsifs à ceux qui avoient été accoutumés à une récitation plus unie & plus lente. C'est ainsi que le jeu des Comédiens Italiens paroîtroit une déclamation de possédés à des spectateurs qui n'auroient jamais vu jouer que des Comédiens Anglois. La nouvelle maniere de réciter, aura donc paru fort extraordinaire aux Romains dans les commencemens; mais ils s'y feront habitués dans la suite, parce qu'on s'accoutume facilement aux nouveautés, qui mettent plus d'action, & qui jettent plus d'ame dans les représentations théatrales.

Il y a même de bonnes raisons pour croire que la premiere cause du changement qui survint dans la déclamation théatrale du tems de Cicéron, venoit de ce que les Romains, qui depuis cent ans avoient beaucoup de commerce avec la Grece où ils alloient même étudier les arts & les sciences, changerent alors leur maniere de prononcer. Le théâtre n'aura fait qu'imiter le monde, & copier son original.

C'est Cicéron même qui nous apprend que la prononciation des Romains de son tems étoit bien différente de la prononciation de leurs

leurs ancêtres. Elle étoit devenue chargée d'accens, d'aspirations & de ports de voix imités de la prononciation des Etrangers. Voilà ce que Cicéron appelle une nouvelle mode venue d'ailleurs. *Peregrinam insolentiam.* Jugeons, fait dire cet Auteur à Crassus, de l'ancienne prononciation, par la maniere dont quelques femmes prononcent encore aujourd'hui. Comme les femmes sont moins souvent dans le monde que les hommes, elles sont moins sujettes qu'eux à rien altérer dans la prononciation qu'elles ont apprise durant l'enfance. Lorsque j'entends parler ma belle-mere Lælia, continue Crassus, il me semble que j'entends réciter les pièces de Plaute & de Nævius, car elle prononce uniment, sans emphase & sans affecter les accens & les inflexions de voix des langues étrangères. Ne suis-je pas bien fondé à croire que le pere de Lælia prononçoit comme elle prononce (*)? *Equidem cum audio socrum meam Læliam, facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes tenent semper, quæ prima didicerunt, sed eam sic audio, ut Plautum mihi ac Nævium videar audire, sono ipso vocis ita recto &*

L 2

sim-

(*) Cic. de Or. l. 3.

simplici, ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum ejus patrem judico. Nous avons déjà cité ce passage pour montrer que la déclamation des pièces de théâtre n'étoit point un chant proprement dit, puisqu'elle étoit si semblable à celle des conversations ordinaires. Les Nations peuvent changer de prononciation, comme elles peuvent changer de langue. Sous le regne de Henri IV le ton & l'accent des Gascons s'introduisoient à la Cour de France. Mais la mode de prendre l'un & l'autre, y finit avec le regne de ce Prince, qui aimoit les Gascons, & qui les avançoit préféablement à ses autres sujets, parce qu'il étoit né, & parce qu'il avoit été élevé dans leur pays.

Il est comme impossible que le geste des personnes qui parlent une langue dont la prononciation est devenue plus vive & plus accentuée, ne devienne pas aussi & plus vit & plus fréquent. Cela s'ensuit de l'organisation du corps humain. *Gestus cum ipsa orationis celeritate crebescit*, dit Quintilien. (*) En effet, cet Auteur, après avoir loué les préceptes que Cicéron donne sur le geste de l'Orateur; ajoute: Nous sommes accou-

(*) Quint. Inst. lib. 12. c. 3.

accoutumés présentement à voir un geste plus animé. Nous exigeons même de nos Orateurs cette action plus agitée, pour ainsi dire: *Sed jam recepta est actio paulo agitatior, etiam & exigitur.*

Pline le jeune, qui avoit été disciple de Quintilien, écrit à un de ses amis, qu'il a honte de lui raconter ce qu'avoient dit les Orateurs qu'il venoit d'entendre, & de l'entretenir des diminutions efféminées de la voix, dont leur déclamation étoit remplie. (*) *Pudet referre, quæ & quam fracta pronuntiatione dicantur.* Une déclamation où l'on veut mettre trop d'expression, doit tomber dans les deux vices opposés. Quelquefois elle doit être trop emportée & remplie de ports de voix outrés. Quelquefois la récitation doit être trop énermée. Aussi Pline (**) reproche-t'il encore à la déclamation qu'il censure, de dégénérer quelquefois en criailerie. Il l'appelle, *Immodicum insolitumque clamorem.* Cet Auteur raconte encore que Domitius Afer, Orateur célèbre dans l'Histoire Romaine, & qui pouvoit avoir commencé de plaider environ trente ans après la mort de Cicéron, appelloit la nouvelle mode de

L 3

décla-

(*) Plin. Ep. 14. l. 2.

(**) Ibid.

déclamer, la perte de l'éloquence. *Artificium hoc periit*, disoit-il, après avoir entendu plaider de jeunes gens. Mais la critique d'Afer étoit peut-être une censure outrée. Du moins est-il certain que cet Orateur déclamoit dans un goût entièrement opposé à celui qu'il reprend ici, & qu'il prononçoit gravement, & même avec beaucoup de lenteur. *Cum apud Centumviros diceret graviter & lente, hoc enim illi actionis genus erat*, dit Pline, en parlant d'Afer. Aussi mon intention n'est-elle pas, en rapportant tous ces passages, de prouver que les Romains aient eu tort de changer leur manière de déclamer, mais bien de montrer qu'ils la changerent réellement, & que ce fut du tems de Cicéron qu'ils commencèrent à la changer.

Il est vrai, suivant les apparences, qu'on aura outré les choses, parce que la modération est rare parmi les hommes, & parce que les Compositeurs de déclamation, les joueurs d'instrumens & les Acteurs se feront piqués de renchérir les uns sur les autres en fait d'expression. C'est ce qui arrive toujours dans les nouveautés qui sont goûtées du public. Quelques Artisans restent en deçà des bornes que la raison prescrit. D'autres

tres les passent, & donnent dans des excès outrés.

La musique a eu en France depuis quatre-vingt ans une destinée approuvante de celle que la déclamation eût à Rome du tems de Cicéron. Il y a six vingt ans que les chants qui se composoient en France, n'étoient généralement parlant, qu'une suite de notes longues, & ce que les Musiciens appellent quelquefois *du gros Fa*. Le mouvement de l'exécution étoit très-lent. Les Chantres, ni les joueurs d'instrumens, n'étoient point même capables d'exécuter une musique plus difficile. On ne songeoit pas encore à en composer d'autres. Peut-être avoit-on fait mieux dans les tems antérieurs, mais on étoit déchu. Ceux qui savent le mieux la musique & l'histoire de notre musique, que j'ai toujours consultés avant que de rien mettre sur le papier, m'ont assuré que l'état de notre musique étoit, il y a six vingt ans, tel que je le décris. La nécessité n'avoit pas même encore enseigné à la mesurer en l'écrivant. Le goût a bien changé depuis, & la progression de nos chants est devenue si accélérée, qu'ils sont quelquefois & sans agrément & sans expression.

Ce changement a été l'occasion d'un changement encore plus grand survenu dans notre danse, & principalement dans la danse du théâtre. Il y a quatrevingt ans que le mouvement de tous les airs de ballet étoit un mouvement lent, & leur chant, s'il est permis d'user de cette expression, marchoit posément, même dans la plus grande gayeté.

On exécutoit ces airs avec des Luths, des Théorbes & des Violes qu'on mêloit à quelques Violons, & les pas & les figures de ballets composés sur les airs dont je parle, étoient lents & simples. Les Danseurs pouvoient garder toute la décence possible dans leur maintien, en exécutant ces ballets, dont la danse n'étoit presque pas différente de celle des bals ordinaires.

Le petit Moliere avoit à peine montré par deux ou trois airs qu'il étoit possible de faire mieux, quand Lulli parut, & quand il commença de composer pour les ballets de ces airs qu'on appelle des airs de vitesse. Comme les Danseurs qui exécutoient les ballets composés sur ces airs, étoient obligés à se mouvoir avec plus de vitesse & plus d'action que les Danseurs ne l'avoient faits jusqu'alors, bien des personnes dirent qu'on

corrompoit le bon goût de la danse, & qu'on alloit en faire un *Baladinage*. Les Danseurs eux-mêmes n'entrèrent qu'avec peine dans l'esprit des nouveaux airs, & souvent il arriva que Lulli fut obligé de composer lui-même les entrées qu'il vouloit faire danser sur les airs dont je parle. Il fut obligé de composer lui-même les pas & les figures de l'entrée de la Chaconne de Cadmus, parce que Beauchamps qui faisoit alors ses ballets, n'entroit point à son gré dans le caractère de cet air de violon.

Le succès des airs de vitesse donna l'idée à Lulli d'en composer qui fussent à la fois & vites & caractérisés. On appelle communément des airs caractérisés ceux dont le chant & le rythme imitent le goût d'une musique particulière, & qu'on imagine avoir été propre à certains peuples, & même à de certains personnages fabuleux de l'antiquité, qui peut-être n'existerent jamais. L'imagination se forme donc cette idée sur le chant & sur la musique, convenable à certains personnages, suivant ce qu'on peut savoir du caractère de ces personnages à qui le Musicien prête des airs de son invention. C'est sur le rapport que des airs peuvent avoir avec cette idée, laquelle bien qu'elle soit

une idée vague, est néanmoins à peu près la même dans toutes les têtes, que nous jugeons de la convenance de ces mêmes airs. Comme nous l'avons déjà dit, il est un vraisemblable, même pour cette musique imaginaire. Quoique nous n'ayons jamais entendu la musique de Pluton, nous ne laissons pas de trouver une espèce de vraisemblance dans les airs de violon, sur lesquels Lulli fait danser la suite du Dieu des Enfers dans le quatrième Acte de l'Opéra d'Alceste, parce que ces airs respirent un contentement tranquille & sérieux, & comme Lulli le disoit lui-même, *une joie voilée*. En effet, des airs caractérisés, par rapport aux tantômes que notre imagination s'est formés, sont susceptibles de toutes sortes d'expressions comme les autres airs. Ils expriment bien la même chose que les autres airs, mais c'est dans un goût particulier & conforme à la vraisemblance que nous avons imaginée.

Comme les Compositeurs de ballet dont Lulli se servoit, ne se perfectionnoient pas aussi vite que lui, il fut obligé souvent de composer encore lui-même le ballet des airs d'un caractère marqué. Lulli, six mois avant que de mourir, fit lui-même le ballet de l'air sur lequel il vouloit faire danser les Cyclopes

clopes (*) de la suite de Poliphême. Mais les Danseurs se sont tellement perfectionnés dans la suite, qu'ils ont rencheri sur les Musiciens, auxquels ils ont suggeré quelquefois l'idée d'airs de violon d'un caractère nouveau, & propre à des ballets, dont nos Danseurs avoient imaginé l'idée.

Cette émulation a donné lieu de mettre dans les ballets & dans les airs de violon une variété & une élégance qu'on n'y voyoit pas autrefois. Il y a soixante ans que les Faunes, les Bergers, les Payfans, les Cyclopes & les Tritons dansoient presque uniformement. La danse est aujourd'hui divisée en plusieurs caractères. Si je ne me trompe pas, les gens du métier en comptent jusqu'à seize, & chacun de ces caractères a sur le théâtre des pas, des attitudes & des figures qui lui sont propres. Les femmes mêmes sont entrées peu à peu dans ces caractères. Elles le font sentir dans leur danse aussi-bien que les hommes.

Je ne dirai pas qu'on n'ait point quelquefois gâté notre musique & notre danse à force de les vouloir enrichir & de vouloir les rendre plus expressives. Mais c'est une destinée inévitable à tous les arts qui font un progrès considérable. Il se trouve toujours
des

(*) Dans l'Opéra de Galatée.

des Artisans qui passent le but, & qui défigurent leur ouvrage à force de vouloir le rendre élégant. Les personnes qui tiennent pour l'ancien goût, allèguent ordinairement les excès où tombent les Artisans qui outrent ce qu'ils font, lorsqu'elles veulent prouver que le goût nouveau est vicieux. Mais le public qui fait discerner entre les défauts de l'art & les fautes de l'Artisan, ne trouve pas que les inventions nouvelles soient de mauvaises choses, parce qu'on en abuse. Ainsi le public s'est si bien accoutumé à la nouvelle danse de théâtre, qu'il trouveroit fade aujourd'hui le goût de danse, lequel y reugnoit il y a soixante ans. Ceux qui ont vu notre danse théâtrale arriver par degrés à la perfection où elle est parvenue, n'en sont pas si frappés; mais les Etrangers qui ont été longtems sans venir en France, sont très-surpris d'un progrès qui leur semble un progrès subit. Après cette digression qui paroît expliquer sensiblement un passage d'Horace fort important, mais entendu, revenons à la déclamation théâtrale des Anciens. Ce que je vais dire sur la manière dont elle s'exécutoit, suffiroit seul pour prouver tout ce que je puis avoir avancé.

SECTION XI.

Les Romains partageoient souvent la déclamation théâtrale entre les deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faisoit des gestes.

La déclamation de plusieurs scènes des pièces dramatiques étoit souvent partagée entre deux Acteurs. L'un étoit chargé de prononcer, & l'autre étoit chargé de faire les gestes. Or comment auroit-il été possible que ces deux Acteurs eussent toujours été d'accord entr'eux, & que l'un & l'autre fussent en cadence avec l'accompagnement, si la déclamation n'avoit pas été concertée, de manière que chacun fût précisément ce que son compagnon devoit faire, & dans quel espace de tems il l'exécutoit ? Cela pouvoit-il s'arranger sans qu'il y eût rien d'écrit. Entrons en preuve. Tite-Live, après avoir fait l'histoire des premières représentations théâtrales qu'on vit à Rome, après avoir dit, concernant les premiers progrès de ces représentations, ce que nous avons rapporté dans la Section précédente, raconte, en continuant

quant l'histoire de la scène Romaine, l'avanture qui donna l'idée de partager la déclama-tion, pour ainsi dire, en deux tâches, & il dit même les raisons qui furent cause que cet usage s'établit comme l'usage le meilleur.

Livius Andronicus, Poète célèbre & qui vivoit à Rome environ cinq cens quatorze ans après sa fondation, & environ six-vingt ans après qu'on y eût ouvert les théâtres, jouoit lui-même dans une de ses pièces. C'étoit alors la coutume que les Poètes dramati-ques montassent eux-mêmes sur le théâtre, pour y réciter dans leurs ouvrages. Le peu-ple qui se donnoit la liberté qu'il prend en- core en France & en Italie, de faire répéter les endroits qui lui plaisent : le peuple, dis-je, à force de crier *Bis*, le mot est Latin, fit réciter si longtems le pauvre Andronicus, qu'il s'enroua. Hors d'état de déclamer da- vantage, il fit trouver bon au peuple qu'un Esclave placé devant le joueur d'instrument, récitât les vers ; & tandis que cet Esclave ré- citoit, Andronicus fit les mêmes gestes qu'il avoit fait en récitant lui-même. On remar-qua que son action étoit alors beaucoup plus animée, parce qu'il employoit toutes ses for- ces à faire les gestes, quand c'étoit un autre qui étoit chargé du soin & de la peine de
pro-

prononcer. De-là, continue Tite-Live, naquit l'usage de partager la déclamation entre deux Acteurs, & de réciter, pour ainsi dire, à la cadence du geste des Comédiens; & cet usage a si bien prévalu, que les Comédiens ne prononcent plus eux-mêmes que les vers des dialogues. *Livius idem scilicet, quod omnes tunc erant, suorum carminum actor dicitur, cum sæpius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari bistrionibus captum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta (*)*. Je crois qu'il seroit inutile d'exposer de quel poids est ici l'autorité de Tite-Live, & de faire voir que tous les raisonnemens possibles ne doivent pas balancer un moment sa déposition. Il n'y aura personne qui ne sente bien cette vérité.

Le passage que je viens de citer, n'a pas besoin d'autre Commentaire que d'une explication authentique des mots *Canticum* & *Diverbium*. Nous la trouvons dans Diomède. Cet ancien Grammairien, après avoir dit que les pièces de théâtres étoient composées de chœurs,

(*) Tite-Liv. hist. lib. 7.

chœurs, de dialogues & de monologues, ajoute : Les dialogues sont les endroits d'une pièce où plusieurs personnes conversent ensemble, Les cantiques ou monologues sont les endroits d'une pièce dans lesquels, un Acteur parle étant seul, ou dans lesquels, supposé qu'il y ait un second Acteur sur la scène, le second personnage ne dialogue point avec le premier, & cela de manière que si ce second personnage dit quelque chose, il ne le dise qu'en forme d'*à parte*, c'est-à-dire, sans adresser la parole au premier (*)

Membra Comædiarum tria sunt. Diverbium, Canticum & Chorus. Diverbia sunt partes Comædiarum, in quibus diversorum personæ versantur. In Canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duæ fuerint, ita debent esse, ut ex occulto una audiat & eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat. On fera réflexion que ces endroits d'une pièce dramatique que les Anciens appelloient des Cantiques, sont ordinairement les endroits les plus passionnés, parce que l'Acteur qui se croit dans une entière liberté, y donne l'effort à ses sentimens les plus secrets & les plus impétueux, qu'il contraint, ou qu'il déguise dans les autres scènes.

On

(*) De Arte Gramm. lib. 3.

On peut se faire quelque idée du chant ou de la déclamation harmonieuse de ces Cantiques, par ce qu'en dit Quintilien, quoiqu'il n'en parle que par occasion. Cet Auteur, en raisonnant sur un endroit de l'Oraison de Cicéron pour Milon, qui devoit devenir emphatique dans la prononciation, dit que cet endroit tenoit du Cantique. On sent bien, ajoute Quintilien, qu'il est impossible de le réciter sans renverser un peu la tête en arrière, comme l'on est porté à le faire par un instinct machinal, lorsqu'on veut prononcer quelque chose avec emphase. La voix a une issue plus aisée, lorsqu'on tient la tête dans cette situation (*). *Plexiore tamen hac canali fluunt: Vos Albani tumuli atque luci, &c. Nam Cantici quiddam habent, sensimque resupina sunt.* Quintilien dit encore dans un autre endroit, que nous avons déjà cité, quand nous avons voulu prouver que la déclamation des Anciens n'étoit pas un chant musical tel que les nôtres, qu'il faut bien qu'un enfant, à qui l'on fait lire les Poëtes, les lise autrement qu'il ne liroit de la prose, mais qu'il ne faut pas qu'il laisse échapper sa voix, com-
me

(*) Quint. lib. 11. cap. 3.

me s'il récitoit un Canticque, sur le théâtre (*).
Sit autem lectio virilis & cum suavitate quadam gravis, non quidem prosæ similis, quia carmen est & Poëta canere est testantur. Non tamen in Canticum dissoluta.

Comme Tite-Live ne fait que narrer l'origine de l'usage qui se pratiquoit de son tems, je ne songerois point à confirmer son récit par le témoignage d'autres Auteurs, si la chose qu'il nous apprend, ne devoit point paroître extraordinaire. Mais comme il est impossible que bien des gens ne trouvent pas étrange, je crois à propos de rapporter encore quelques passages des Auteurs anciens, qui disent la même chose que Tite-Live.

Valere Maxime qui écrivoit sous Tibere, raconte l'aventure d'Andronicus presque dans les mêmes termes que Tite-Live. Il dit, en parlant de ce Poëte: Andronicus, en jouant dans une de ses Tragédiés, fut obligé par les Spectateurs à répéter tant de fois un endroit de la pièce, qu'il s'enroua de manière qu'il fût obligé, pour continuer, à faire réciter les vers par un de ses esclaves accompagné du joueur de flute, tandis que lui, Andronicus, il faisoit les gestes (**). *Is sui operis*

(*) Quint. lib. 1. c. 10.

(**) Val. Max. l. 2. c. 4.

operis Actor, cum sapius a populo revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri & tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.

Lucien dans l'écrit (*) qu'il a composé sur l'art de la danse, tel que l'avoient les Anciens, dit, en parlant des personnages tragiques, qu'on leur entend prononcer de tems en tems quelques vers iambes, & qu'en les prononçant, ils n'ont attention qu'à bien faire sortir leur voix, car les Artisans ou les Poètes qui ont mis les pièces au théâtre, ont pourvu au reste. Cet Auteur ajoute quelques lignes après. *Autrefois c'étoient les mêmes personnes qui récitoient & qui faisoient les gestes; mais comme l'action troubloit la liberté de la respiration, & nuisoit ainsi à la réputation, on a donné à ceux qui font les gestes des Chanteurs qui prononçassent pour eux.* Aulugelle, contemporain de Lucien, dit que les Chanteurs, qui de son tems récitoient sans se remuer, faisoient aussi les gestes en récitant sur l'ancien théâtre (**). *Saltabundi autem canebant, quæ nunc stantes canunt.*

Tous ces récits sont encore appuyés du témoignage de Donat, qui a écrit expressé-

M 2

ment

(*) Lucian. de Orchest.

(**) Aulug. lib. 20. cap. 2.

ment sur le théâtre. Les Comédiens, dit-il, en parlant des pièces de Térence, prononçoient eux-mêmes les dialogues, mais les Cantiques étoient mis en modulation, non point par le poëte, mais par un habile Musicien (*). *Diverbia histriones pronunciant. Cantica vero temperabantur modis non a Poëta, sed a perito artis Musices factis.*

Enfin, Isidore de Séville, qui du moins a pu voir des gens qui eussent vu représenter sur les anciens théâtres de Rome, fait mention de ce partage de la déclamation entre deux Acteurs. Il dit en parlant d'une des parties du théâtre, que c'étoit-là que les poëtes & ceux qui chantoient des Tragédies ou des Comédies, se plaçoient pour prononcer leurs récits, durant lesquels d'autres Acteurs faisoient les gestes. On voit par l'histoire de Livius Andronicus, rapportée dans Tite-Live, & par plusieurs autres passages des Auteurs anciens, que les Poëtes chantoient souvent dans leurs pièces; c'est-à-dire, qu'ils y prononçoient eux-mêmes ces endroits que les Gesticulateurs ne prononçoient pas (**). *Ibi enim Poëta, Comædi & Tragædi ad certamen*

(*) Frag. de Trag. & Comæd.

(**) Isid. Orig. lib. 18. c. 44.

tamen conscendebant, iisque canentibus, alii gestus edebant. Quatre vers d'une Epigramme de l'Anthologie Latine, décrivent très-bien un Acteur qui fait les gestes convenables à ce que récitent d'autres Acteurs, après que le chœur a cessé de parler.

*Ingressus scenam populum saltator adorat.
Solerti spondens prodere verba manu:
Nam cum grata chorus diffudit cantica dulcis,
Quæ resonat cantor, motibus ipse probat.*

Nous exposerons plus bas pourquoi nous traduisons *Saltator* par Acteur.

Il est à propos de faire penser ici le lecteur à trois choses. L'une est, que les théâtres des Anciens étoient bien plus vastes que les nôtres, & qu'ils étoient encore moins éclairés. Comme je le dirai tantôt, le jour qui éclairait la scène antique, n'y pouvoit pas jeter autant de lumières que nos illuminations théâtrales en jettent sur la scène des théâtres modernes. Ainsi les Anciens ne voyoient pas leurs Acteurs d'aussi près, ni aussi distinctement que nous voyons les nôtres. La seconde est, que les Acteurs des Anciens jouoient masqués, & par conséquent on ne pouvoit pas voir aux mouvemens de la bouche & des muscles du visage, s'ils par-

loient, ou s'ils ne parloient pas. Ainsi le spectateur ne sentoît pas le ridicule qu'on imagine d'abord dans deux personnes, dont l'une feroit des gestes sans parler, tandis que l'autre réciteroit sur un ton pathétique les bras croisés. En troisième lieu, comme les masques des Comédiens servoient alors pour augmenter la force de la voix, ainsi que nous l'exposerons plus bas, ces masques devoient en altérer le son assez pour rendre difficile de connoître, si, par exemple, la voix que Micion avoit eue dans le Cantique, étoit la même voix que Micion avoit dans les Dialogues. Suivant les apparences, on choisissoit un *Chanteur* dont la voix approchât, autant qu'il étoit possible, de la voix du Comédien, & l'on peut croire qu'il n'étoit plus possible de reconnoître les deux voix, & de les distinguer, quand elles avoient passé par le masque. Ce Chanteur se plaçoit sur une espèce d'Estrade (*), laquelle étoit vers le bas de la scène.

(*) Ifid. Orig. lib. 18..

* * *

SECTION XII.

Des Masques des Comédiens de l'Antiquité.

Je crois devoir faire ici une espèce de digression sur les masques dont les Comédiens Grecs & les Comédiens Romains se couvroient la tête en jouant. Elle aidera à mieux entendre ce qui me reste à dire sur le partage de la déclamation entre le *Gesticulateur* & le *Chanteur*. Eschille avoit introduit en Grece cet usage. Diomede (*) nous dit bien que ce fut un Rosius Gallus, qui le premier porta un masque sur le théâtre à Rome, pour cacher le défaut de ses yeux qui étoient bigles, mais il ne nous dit pas quand Rosius vivoit. *Personis vero uti primus cepit Rosius Gallus præcipuus bislrio, quod oculis obversis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitos pronuntiabat.* Cet usage s'est même conservé en partie sur les théâtres modernes. Plusieurs personnages de la Comédie Italienne sont masqués. Quoique nous n'ayons jamais fait prendre le masque à tous nos Acteurs, comme les Anciens, néanmoins il n'y a pas encore longtems qu'on se servoit assez com-

M 4 muné-

(*) Diomed. lib. 3.

munément du masque sur le théâtre François dans la représentation des Comédies. On s'en servoit même quelquefois dans la représentation des Tragédies. Le masque quoique banni de nos Tragédies, ne l'est pas encore entierement de nos Comédies.

Tous les Acteurs des Anciens jouoient masqués, & chaque genre de Poësie dramatique avoit des masques particuliers. Dans le Traité de Lucien, intitulé le *Gymnase*, & qui est en forme de dialogue entre Solon & le Scythe Anacharsis, ce dernier dit à Solon, qui venoit de lui parler de l'utilité des Tragédies & des Comédies „J'en ai vu jouer aux Bac-
 „canales. Dans la Tragédie, les Acteurs
 „sont montés sur des espèces d'échasses, &
 „ils portent des masques, dont la bouche est
 „d'une ouverture énorme. Il en sort avec
 „fracas des mots graves & sententieux. Dans
 „la Comédie, les Acteurs chaussés & vêtus
 „à l'ordinaire, ne crient point si haut, mais
 „leurs masques sont encore plus ridicules que
 „ceux des premiers”.

Il est vrai qu'à l'aide de ces masques, l'Acteur paroissoit aussi conforme qu'il le vouloit, au caractère qu'il devoit soutenir. Les Acteurs anciens, tant ceux qui jouoient la Tragédie, que ceux qui jouoient la Comédie,

die, avoient plusieurs masques, & ils en changeoient (*). *Major in personis observatio est apud Comicos Tragicosque; multis enim utuntur & variis.* Car les gens de théâtre croyoient alors qu'une certaine physionomie étoit tellement essentielle au personnage d'un certain caractère, qu'ils pensoient que pour donner une connoissance complete du caractère de ce personnage, ils devoient donner le dessein du masque propre à le représenter. Ils plaçoient dont après la définition de chaque personnage, telle qu'on a coutume de la mettre à la tête des pièces des théâtres, & sous le titre de *Dramatis personæ*, un dessein de ce masque. Cette instruction leur sembloit nécessaire.

En effet, ces masques représentoient non-seulement le visage, mais ils représentoient encore la tête entière, ou serrée ou large, ou chauve ou couverte de cheveux, ou ronde ou pointue, quoique feu Monsieur Perrault ait cru le contraire. Cet Ecrivain plein d'honneur & de probité, étoit de plus si galant homme, que lui-même il me pardonneroit la remarque que je vais faire. La vénération que je conserve pour sa mémoire, me fait

M 5

même

(*) Quint. in Prov. lib. 11.

même croire qu'il auroit corrigé la faute, si l'on l'en avoit averti.

Tout le monde fait la Fable de Phédre (*), dans laquelle un Renard s'écrie, après avoir examiné un masque de Tragédie: Avec quelle mine on manque de cervelle?

Quanta species, inquit, cerebrum non habet.

Voici la Critique de M. Perrault (**): *Dans Esope c'est un singe, qui trouvant une tête chez un Sculpteur, dit, voilà une belle tête, c'est dommage qu'elle manque de cervelle. La chose va fort bien de la manière qu'Esope la raconte, parce qu'une tête est faite pour avoir de la cervelle; mais il n'y a nul sel à le dire d'un masque ou d'un visage qui ne sont point faits pour en avoir, & à qui ce n'est point un reproche d'en manquer. Est-ce avoir du goût que d'altérer ainsi une Fable?* Mais les masques dont parle Phédre, étoient dans le même cas que la tête d'Esope. Ces masques couvroient toute la tête de l'Acteur, & ils paroissoient faits pour avoir de la cervelle. On peut le voir en ouvrant l'ancien manuscrit de Térence qui est à la Bibliothèque du Roi, & même le Térence de Madame Dacier.

L'usage

(*) Fab. 7. lib. 7.

(**) Parallele, tome 3. p. 307.

L'usage des masques empêchoit donc qu'on ne vit souvent un Acteur déjà fletri par l'âge, jouer le personnage d'un jeune homme amoureux & aimé. Hypolithe, Hercule & Nestor ne paroissent sur le théâtre qu'avec une tête reconnoissable à l'aide de sa convenance avec leur caractère connu. Le visage sous lequel l'Acteur paroist, étoit toujours assorti à son rôle, & l'on ne voyoit jamais un Comédien jouer le rôle d'un honnête homme avec la physionomie d'un fripon parfait. Les Compositeurs de déclamation, c'est Quintilien qui parle, lorsqu'ils mettent une pièce au théâtre, savent tirer des masques mêmes le pathétique. Dans les Tragédies, Niobé paroît avec un visage triste, & Médée nous annonce son caractère par l'air atroce de sa physionomie. La force & la fierté sont peintes sur le masque d'Hercule. Le masque d'Ajax, est le visage d'un homme hors de lui-même. Dans les Comédies, les masques des valets, des marchands d'Esclaves & des Parasites, ceux des personnages d'hommes grossiers, de soldat, de vieille, de courtisane & de femme esclave, ont tous leur caractère particulier. On discerne par le masque, le vieillard austere d'avec le vieillard indulgent; les jeunes gens qui sont sages, d'avec ceux

ceux qui sont débauchés; une jeune fille d'avec une femme de dignité- Si le pere, des intérêts duquel il s'agit principalement dans la Comédie, doit être quelquefois content & quelquefois fâché, il a un des sourcils de son masque froncé, & l'autre rabatu, & il a une grande attention à montrer aux spectateurs celui des côtés de son masque, lequel convient à sa situation présente. C'est ainsi que Monsieur Boindin explique (*) les dernières lignes du passage de Quintilien, en supposant que le Comédien qui portoit ce masque, se tournoit tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, pour montrer toujours le côté du visage qui convenoit à sa situation actuelle, quand on jouoit les scènes où il devoit changer d'affection, sans qu'il pût aller changer de masque derriere le théâtre. Par exemple, si ce pere entroit content sur la scène, il présentoit d'abord le côté de son masque dont le sourcil étoit rabatu; & lorsqu'il changeoit de sentiment, il marchoit sur le théâtre, & il faisoit si bien qu'il présentoit le côté du masque dont le sourcil étoit froncé, observant dans l'une & dans l'autre situation de se tourner toujours de profil.

Les

(*) Dans un Mémoire remis à l'Académie des Belles Lettres.

Les Comédiens Romains avoient une attention particulière à cette partie de leur jeu. (*)
Itaque in iis, quæ ad scenam componuntur, fabulis, artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuuntur, ut sit Niobe in tragædia tristis, atrox Medæa, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comædiis vero præter aliam observationem, qua servi, leones, parâsiti, rustici, milites, vetula, meretricula, ancilla, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronæ, puellæ inter se discernuntur; pater ille, cujus præcipuæ partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime Latinis Actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. Pol-
 lux, dans l'ouvrage que nous citons (**), dit quelque chose qui me paroît propre à confirmer la conjecture ingénieuse & sensée dont je viens de parler. Cet Auteur, en parlant des masques de caracteres, dit que celui du vieillard qui joue le premier rôle dans la Comédie, doit être chagrin d'un côté, & serein de l'autre. Le même Auteur dit aussi, en parlant des masques des
 Tra-

(*) Quint. Instit. lib. 11. cap. 3.

(**) Onomast. lib. 4. cap. 19.

Tragédies qui doivent être caractérisés, que celui de Thamiris, ce fameux téméraire que les Muses rendirent aveugle, parce qu'il avoit osé les défier, devoit avoir un œil bleu, & l'autre noir.

Les masques des Anciens mettoient encore beaucoup de vraisemblance dans ces pièces excellentes, où le nœud naît de l'erreur qui fait prendre un personnage pour un autre personnage par une partie des Acteurs. Le spectateur qui se trompoit lui-même en voulant discerner deux Acteurs dont le masque étoit aussi ressemblant qu'on le vouloit, concevoit facilement que les Acteurs s'y méprissent eux-mêmes. Il se livroit donc sans peine à la supposition sur laquelle les incidens de la pièce sont fondés, au lieu que cette supposition est si peu vraisemblable parmi nous, que nous avons beaucoup de peine à nous y prêter. Dans la représentation des deux pièces que Molière & Renard ont imitée de Plaute (*), nous reconnaissons distinctement les personnes qui donnent lieu à l'erreur, pour être des personnages différens. Comment concevoir que les autres Acteurs qui les voyent encore de plus près que nous, puissent s'y méprendre?

Ce

(*) *Amphitruon. Les Menechmes.*

Ce n'est donc que par l'habitude où nous sommes de nous prêter à toutes les suppositions établies par l'usage sur le théâtre, que nous entrons dans celles qui font le nœud de l'Amphitruon & des Menechmes, & je ne conseillerois à personne de composer une Comédie Française toute neuve, dont l'intrigue consistât dans un pareil embarras.

Ces masques donnoient encore aux Anciens la commodité de pouvoir faire jouer à des hommes, ceux des personnages de femmes, dont la déclamation demandoit des poulmons plus robustes que ne le sont communément ceux des femmes, surtout quand il falloit se faire entendre en des lieux aussi vastes que les théâtres l'étoient à Rome. En effet, plusieurs passages des Ecrivains de l'antiquité (*), entr'autres le récit que fait Aulugelle de l'avanture arrivée à un Comédien nommé Polus, qui jouoit le personnage d'Electre, nous apprennent que les Anciens distribuoiient souvent à des hommes des rôles de femme. Aulugelle raconte donc que ce Polus jouant sur le théâtre d'Athènes le rôle d'Electre dans la Tragédie de Sopho-

(*) Cic. de Offic. lib. prim. Aulug. lib. 7, cap. 5.

Sophocle, il entra sur la scène en tenant une urne où étoient véritablement les cendres d'un de ses enfans qu'il venoit de perdre. Ce fut en l'endroit de la pièce où il falloit qu'Electre parût tenant dans ses mains l'urne où elle croit que sont les cendres de son frere Oreste. Comme Polus se toucha excessivement en apostrophant son urne, il toucha de même toute l'assemblée. Juvenal dit (*), en invectivant contre Néron, qu'il falloit mettre aux pieds des statues de cet Empereur des masques, des Thirses, la robe d'Antigone enfin, comme une espèce de trophée qui conservât la mémoire de ses grandes actions. Cela suppose manifestement que Néron avoit joué le rôle de la sœur d'Eteocle & de Polonice dans quelque Tragédie.

On introduisit aussi à l'aide de ces masques toutes sortes de nations étrangères sur le théâtre, avec la physionomie qui leur étoit particuliere. Le masque du Batave aux che-

(*) Ante pedes Domiti longum tu pone
Thyeste

Syrma, vel Antigonæ, personam Menalipes.

Juv. Sat. 8.

cheveux roux, & qui est l'objet de votre risée, fait peur aux enfans, dit Martial.

*Rufi persona Batavi,
Quem tu derides, hac timet ora puer.*

Ces masques donnoient même lieu aux amans de faire des galanteries à leurs maîtresses. Suétone nous apprend, que lorsque Néron montoit sur le théâtre pour y représenter un Dieu ou un Héros, il portoit un masque fait d'après son visage; mais que lorsqu'il y représentoit quelque Déesse ou quelque Héroïne, il portoit alors un masque qui ressembloit à la femme qu'il aimoit actuellement. *Heroum Deorumque, item Heroidum personis effictis ad similitudinem oris sui, & femina prout quamque diligeret.*

Julius Pollux, (*) qui composa son ouvrage pour l'Empereur Commode, nous assure que dans l'ancienne Comédie Grecque, qui se donnoit la liberté de caractériser & de jouer les citoyens vivans, les Acteurs portoient un masque qui ressembloit à la personne qu'ils représentoient dans la pièce. Ainsi Socrate a pu voir sur le théâtre d'Athènes un Acteur qui portoit un masque qui lui ressem-

(*) Onom. l. 4. c. 18.

ressembloit, lorsqu'Aristophane lui fit jouer un personnage sous le propre nom de Socrate, dans la Comédie des Nuées. Ce même Pollux nous donne dans le chapitre de son livre que je viens de citer, un détail très-long & très-curieux sur les différens caractères des masques qui servoient dans les représentations des Comédies & dans celles des Tragédies.

Mais d'un autre côté, ces masques faisoient perdre aux spectateurs le plaisir de voir naître les passions, & de reconnoître leurs différens symptômes sur le visage des Acteurs. Toutes les expressions d'un homme passionné nous affectent bien; mais les signes de la passion qui se rendent sensibles sur son visage, nous affectent beaucoup plus que les signes de la passion qui se rendent sensibles par le moyen de son geste & par la voix. *Dominatur autem maxime vultus*, dit Quintilien. (*)

Cependant les Comédiens des Anciens ne pouvoient pas rendre sensibles sur leur visage les signes des passions. Il étoit rare qu'ils quittassent le masque, & même il y avoit une espèce de Comédiens qui ne le quittoit jamais. Nous souffrons bien, il est
vrai,

(*) Quint. lib. 11. c. 3.

vrai, que nos Comédiens nous cachent aujourd'hui la moitié des signes des passions qui peuvent être marqués sur le visage. Ces signes consistent autant dans les altérations qui surviennent à la couleur du visage, que dans les altérations qui surviennent à ses traits. Or le rouge dont il est à la mode, depuis vingt ans que les hommes même se barbouillent avant que de monter sur le théâtre, nous empêchent d'appercevoir les changemens de couleur, qui dans la nature font une si grande impression sur nous. Mais le masque des Comédiens anciens cachoit encore l'altération des traits que le rouge nous laisse voir.

On pourroit dire pour défendre l'usage du masque, qu'il ne cache point au spectateur les yeux du Comédien. Or s'il est vrai de dire que les passions se rendent encore plus sensibles par les altérations qui surviennent sur notre visage, que par les altérations qui surviennent dans notre geste & dans toutes nos attitudes & dans notre ton de voix; il est aussi vrai que les passions se rendent encore plus sensibles par ce qui arrive dans nos yeux, que par ce qui arrive dans les autres parties de notre visage. Nos yeux seuls sont capables d'enseigner distinctement

tout ce qui se passe sur le visage, & pour user de cette expression, ils le font voir tout entier malgré le masque. (*) *Animi est omnis actio & imago animi vultus est, indices oculi.* L'imagination supplée, continuera-t-on, ce qui nous est caché; & quand nous voyons des yeux ardens de colere, nous croyons voir le reste du visage allumé du feu de cette passion. Nous sommes aussi émus que si nous le voyons véritablement. Plusieurs passages de Cicéron & de Quintilien font foi, que les Acteurs des Anciens marquoient parfaitement tous les signes des passions par le mouvement de leurs yeux, aidés & soutenus par les gestes & par la contenance. On peut dire la même chose de ceux des Comédiens Italiens qui jouent masqués. (**) *In vultu plurimum, valent oculi per quos maxime animus emanat.* C'est sur le visage que l'ame se peint, & les yeux sont la partie du visage, qui, pour ainsi dire, nous parle le plus intelligiblement.

Je m'en tiens au sentiment le plus simple, & je pense que la plupart des passions, principalement les passions tendres, ne sauroient être aussi-bien exprimées par un Acteur masqué

(*) Cic. de Orat. lib. 3.

(**) Quint. lib. 11. c. 3.

masqué que par un Acteur qui jette à visage découvert. Ce dernier peut s'aider de tous les moyens d'exprimer la passion que l'Acteur masqué peut employer, & il peut encore faire voir des signes des passions, dont l'autre ne sauroit s'aider. Je crois donc que les Anciens qui avoient tant de goût pour la représentation des pièces de théâtre, auroient fait quitter le masque à tous les Comédiens sans une raison. C'est que leurs théâtres étant très-vastes & sans voûte, ni couverture solide, les Comédiens tiroient un grand service du masque qui leur donnoit le moyen de se faire entendre de tous les spectateurs ; quand d'un autre côté ce masque leur faisoit perdre peu de chose. En effet, il étoit impossible que les altérations du visage que le masque cache, fussent apperçues distinctement des spectateurs, dont plusieurs étoient éloignés de plus de douze toises du Comédien qui précitoit. Entrons dans l'explication de la raison que je viens d'alléguer :

Aulu-gelle qui écrivoit sous l'Empereur Adrien, loue l'étimologie que Caius Bassus donnoit au mot Latin *persona*, qui signifioit un masqué, en faisant venir ce terme du verbe *personare*, qui veut dire *resonner*.

En effet, ajoute-t'il, le visage & toute la tête étant renfermés sous la couverture du masque, de manière que la voix ne sauroit s'échapper que par une sortie qui est encore resserrée, il s'ensuit que la voix ainsi contrainte, rend des sons plus forts & plus distincts. Voilà pourquoi les Latins ont donné le nom de *persona* aux masques qui font retentir & resonner la voix de ceux qui les portent. *Lepide me hercules & scite Caius Bassus in libris, quos de origine vocabulorum composuit, unde appellata sit persona interpretatur, a personando enim id vocabulum factum esse conjectat: nam caput, inquit, & os cooperimento personæ tectum undique, unaque tantum vocis emittenda via, pervium, quæ non vaga neque diffusa est, in unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem, & magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere & resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. (*)* Que Bassus eût raison ou non dans son étimologie, cela ne nous fait rien. Il nous suffit qu'Aulugelle ne l'auroit point louée, ni adoptée, si de son tems les masques n'eussent point été une espèce d'échos. Boëce confirme

(*) Aul. Gell. Noct. Att. lib. 5. c. 7.

firme encore ici notre sentiment. (*) *Concavitate ipsa, major, necesse est, emittatur sonus*, la concavité du masque augmente la force de la voix, dit ce Philosophe en parlant des masques.

On ne sauroit douter, après avoir lu le passage d'Aulugelle, & celui de Boèce, qui écrivoient ce qu'ils voyoient tous les jours, que les Anciens ne se servissent des masques pour augmenter le son de la voix des Acteurs. Ma conjecture est que l'on plaçoit dans la bouche de ces masques une incrustation qui faisoit une espèce de cornet.

On voit par les figures des masques antiques qui sont dans les anciens manuscrits, sur les pierres gravées, sur les médailles, dans les ruines, du théâtre de Marcellus & de plusieurs autres monumens : que l'ouverture de leur bouche étoit excessive. C'étoit une espèce de gueule béante qui faisoit peur, aux petits enfans.

*Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus in-
fans. (**)*

N 4

Stii-

(*) Maresq. de Pers. cap. pr.

(**) Juv. Sat. 3.

Suivant les apparences, les Anciens n'auroient pas souffert ce désagrément dans les masques, s'ils n'en avoient point tiré quelque avantage; & je ne vois pas que cet avantage pût être autre chose que la commodité d'y mieux ajuster les cornets propres à rendre plus forte la voix des Acteurs.

Nous voyons d'ailleurs par un passage de Quintilien, que le rire souffroit une altération si considérable dans la bouche du masque, qu'il en devenoit un bruit désagréable. Cet Auteur, en conseillant aux Orateurs de bien examiner quels sont leurs talens naturels, afin de prendre un goût de déclama-tion convenable à ces talens, dit qu'on peut réussir à plaire avec des qualités différentes. Il ajoute, qu'il a vu deux Comédiens célèbres également applaudis, quoique leur manière de déclamer fût bien différente: mais chacun avoit suivi son naturel dans la manière de jouer la Comédie qu'il avoit prise. Démonétrius, l'un de ces Comédiens, lequel Juvenal met au nombre des meilleurs Acteurs de son tems, & qui avoit un son de voix fort agréable, s'étoit attaché à jouer les rôles de Divinités, des femmes de dignité, des peres indulgens & des amoureux. Strato-
cles,

toeles, c'est le nom de l'autre Comédien, de qui parle aussi Juvenal, (*) avoit une voix aigre. Il s'étoit donc attaché à jouer les personnages des peres austères, des parasites, des valets fripons, en un mot, tous les personnages qui demandoient beaucoup d'action. Son geste étoit vif, les mouvemens étoient empressés, & il hasardoit beaucoup de choses capables de faire siffler tout autre que lui. Une de ces choses que Stratocles hasardoit, étoit de rire, quoiqu'il fût très-bien, dit Quintilien, par quelles raisons le rire fait un effet désagréable dans le masque. *Illum decuit cursus & agilitas, & vel parum conveniens personæ risus, quem non ignarus rationis, populo dabat (**).* Le rire ne déplaît point par lui-même sur la scène comique, & nous le sentons bien. Moliere lui-même fait rire quelquefois ses personnages à plusieurs reprises. Il falloit donc que les éclats de rire redoublés retentissent dans la bouche du masque, de ma-

N 5

niere

(*) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi

Aut Stratocles, aut cum molli Demetrius Hæmo.

Juv. Sat. 3.

(**) Quint. Inst. lib. 11. cap. ult.

niere qu'il en fortît un son désagréable. C'est ce qui ne devoit pas arriver, si la bouche & les parties intérieures du masque les plus voisines de cette bouche n'eussent pas été revêtues d'un corps dur & resonnant qui changeoit quelque chose au son naturel de la voix en augmentant ce son.

Je hasarderai ici une conjecture toute nouvelle, & qui peut donner l'intelligence d'un passage de Pline mal entendu jusques ici; c'est que les Anciens, après s'être servi d'airain pour incrufter les masques, y employèrent ensuite des larmes fort minces d'une espèce de marbre. Pline, en parlant des pierres curieuses, dit que la pierre qu'on appelle *Calcophonos* ou *son d'airain*, est noire; & que suivant l'étimologie de son nom, elle rend un son approchant du son de ce métal, lorsqu'on la touche. C'est pourquoi, ajoute-t'il, on conseille aux Comédiens de s'en servir. (*) *Calcophonos nigra est, sed illisa aris tinnitum reddit, Tragædis, ut suadent, gestanda.* Quel usage veut-on que les Comédiens pussent faire d'une pierre qui avoit cette propriété, si ce n'étoit d'en incrufter une partie de la bouche de leurs masques, après qu'elle avoit été sciée

en

(*) Plin. lib. 37. cap. 10.

en lames fort minces. Ces masques qui étoient de bois, comme nous l'apprenons dans les vers que Prudence a fait contre Symmaque, étoient propres à recevoir cette incantation. Ceux qui récitent dans les Tragedies, dit notre Poëte, se couvrent la tête d'un masque de bois, & c'est par l'ouverture qu'on y a ménagée, qu'ils font entendre leur déclamation ampoulée.

*Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato,
Grande aliquid cujus per hiatum carmen an-
belet.*

Solin qui a écrit quelque tems après Plin, semble nous apprendre pourquoi l'usage de cette pierre étoit à préférer à celui de l'airain dans le revêtement intérieur d'une partie des masques. C'est qu'en repercutant la voix, elle n'altère point la clarté du son, au lieu que le bruissement de l'airain met toujours un peu de confusion dans les sons qu'il renvoye. Après avoir dit que la pierre au son d'airain resonance comme ce métal, il ajoute, qu'elle ne préjudicie point à la netteté de la voix, lorsqu'on l'emploie avec discrétion, *Calcophonos resonat ut pulsata æra. Pudice habitus servat vocis claritatem. (*)*

Nous

(*) Solin. Ed. Salm. t. 37. Digitized by Google

Nous pouvons juger de l'attention que les Anciens avoient pour tout ce qu'ils jugeoient capable de mettre de l'agrément ou de la facilité dans l'exécution de leurs pièces de théâtre, par ce que Vitruve (*) nous dit sur la manière d'y placer des *Echææ*, ou des vases d'airain propres à servir d'échos. Cet Auteur, en parlant de l'Architecture du théâtre, entre dans un détail long & méthodique sur la forme de ces vases, qui n'étoient apparemment autre chose que des plaques d'airain rondes & un peu concaves, ainsi que sur les endroits où il falloit les placer, afin que la voix des Acteurs trouvât à propos des échos consonans. *Ita hac ratione vox a scena, velut a centro profusa, se circum agens tactuque feriens singulorum vasorum cava, excitaverit auctam claritatem & concentu convenientem sibi consonantiam.* Vitruve, en nous disant que tous ces vases devoient être de tons différens, nous dit assez que l'ouverture & leurs autres dimensions ne doivent pas être les mêmes; & comme ces vases étoient encore placés à une distance différente des Acteurs, il falloit bien qu'ils fussent des échos plus ou moins faciles à ébranler, afin de répondre uniformément. Vitruve se plaint que de son tems les Romains négligeassent de

(*) Vitruv. lib. 5. c. 5. &c.

de placer de ces *Echæa* dans leurs théâtres, à l'imitation des Grecs, qui étoient soigneux d'en mettre dans les leurs. Apparemment que les Romains profitèrent de l'avis de Vitruve, car Pline se plaint que ces vases & les voûtes dans lesquelles on les plaçoit, absorboient la voix des Acteurs. Il prétend qu'ils faisoient un aussi méchant effet que le sable de l'orchestre, c'est-à-dire, de l'espace qui étoit entre le théâtre & les spectateurs les plus avancés (*). *In theatrorum Orchestris scrobe aut arena super injecta, vox derotatur & in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.* D'un autre côté, Cassiodore dit dans l'Épître cinquante-une du livre premier, que la voix de ceux qui jouent des Tragédies, étant fortifiée par les concavités, rendoit un son tel qu'on avoit peine à croire qu'il pût sortir de la poitrine d'un mortel. *Tragœdia ex vocis vastitate nominatur, quæ concavis repercussionibus roborata, talem sonum videtur efficere, ut pene ab homine non credatur.* Ces concavités ne pouvoient être que les *Echæa* & le cornet du masque. On peut juger par l'attention que les Anciens faisoient sur toutes ces choses, s'ils avoient négligé de chercher des inventions propres à faire faire
aux

(*) Plin. lib. 11. cap. 52.

aux masques de théâtre l'effet, qui, suivant Aulugelle, leur avoit fait donner le nom de *Persona*.

Si les Ecrivains de l'antiquité avoient pu croire que les générations à venir, pussent être jamais en peine d'expliquer des choses qui étoient sans difficulté pour eux, soit parce qu'ils les voyoient tous les jours, soit parce que tout le monde avoit alors entre les mains des livres qui expliquoient inéthodiquement ces choses-là, ils auroient mieux circonstancié leurs narrations. Mais ils ont cru que la postérité seroit toujours au fait des choses dont ils parloient, ainsi ils n'en ont dit le plus souvent que ce qu'il convenoit d'en dire pour appuyer un raisonnement, pour fonder une comparaison, pour expliquer une circonstance, ou pour rendre raison d'une étimologie. Ceux mêmes qui ont écrit méthodiquement sur la Poësie, sur l'Architecture & sur plusieurs autres Arts, jugeant qu'il étoit inutile de faire précéder leurs raisonnemens & leurs dogmes par des descriptions exactes de ce qui étoit sous les yeux de tout le monde, se jettent d'abord dans des préceptes & dans des discussions que les contemporains trouvoient très-claires, mais qui sont des énigmes pour la postérité, à cause que

le flambeau qui éclairoit les contemporains, s'est éteint. Par exemple, comme les Anciens ne nous ont pas laissé la description de l'intérieur du Colisée, les Architectes doutent encore quelle étoit la distribution intérieure du troisième étage de cet amphithéâtre, quoique les deux premiers étages intérieurs soient encore à peu près dans leur entier. Par la même raison, il reste encore aux Antiquaires bien des choses à expliquer sur les masques. Peut-être que cela ne seroit point, si nous n'avions pas perdu les livres que Denis d'Halicarnasse, Rufus & plusieurs autres Ecrivains de l'antiquité avoient écrit sur les théâtres & sur les représentations. Ils nous auroient du moins instruits de beaucoup de choses que nous ignorons, s'ils ne nous avoient pas tout appris. On peut voir un catalogue de ces Ecrivains, dont les livres sont perdus, dans le quatrième chapitre de la première partie de l'Ouvrage que le P. Boullanger, Jésuite, a composé sur le théâtre des Anciens.

Mais nous en savons encore assez pour concevoir que les Anciens tiroient un grand service des masques qui mettoient les Comédiens en état de se faire entendre sur des théâtres sans couverture solide, & où il y

avoit plusieurs spectateurs qui étoient éloignés de douze toises de la scène où l'on récitoit. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, le masque faisoit perdre peu de chose aux spectateurs, dont les trois quarts n'auroient pas été à portée d'appercevoir l'effet des passions sur le visage des Comédiens, du moins assez distinctement pour les voir avec plaisir. On ne sauroit démêler ces expressions à une distance de laquelle on peut néanmoins discerner l'âge & les autres traits les plus marqués du caractère d'un masque. Il faudroit qu'une expression fût faite avec des grimaces horribles, pour être rendue sensible à des spectateurs éloignés de la scène au-delà de cinq ou six toises. Je répéterai encore une observation : c'est que les Acteurs des Anciens ne jouoient pas, comme les nôtres, à la clarté des lumières artificielles qui éclairent de tous côtés, mais à la clarté du jour qui devoit laisser beaucoup d'ombre sur une scène où le jour ne venoit guères que d'en-haut. Or la justesse de la déclamation exige souvent que l'altération des traits dans laquelle une expression consiste, ne soit presque point marqué. C'est ce qui arrive dans les situations où il faut que l'Acteur laisse échapper, malgré lui, quelques signes de sa passion.

passion. Nous avons donc raison de faire jouer nos Acteurs à visage découvert, & les Anciens n'avoient pas tort de faire porter des masques aux leurs. Je reviens à mon sujet.

SECTION XIII.

De la Saltation, ou de l'Art du Geste, appelé par quelques Auteurs la Musique Hypocritique.

Dès qu'on est une fois au fait du partage de la déclamation sur le théâtre des Anciens, on en rencontre des preuves dans bien des livres où l'on n'en apperçoit pas avant que d'avoir été éclairé sur cet usage. On entend, par exemple, distinctement le passage où Suétone dit que Caligula aimoit avec tant de passion l'art du chant & l'art de la danse, que même dans les spectacles publics il ne s'abste-
noit pas de chanter tout haut avec l'Acteur qui parloit, ni de faire le même geste que l'Acteur qui étoit chargé de la partie de la gesticulation, soit pour approuver ce geste, soit pour y changer quelque chose (*). *Ca-*
nendi

(*) Suer. in Caio Cæs.

nendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret, quominus & Tragædo pronuntianti concineret & gestum Histrionis quasi laudans vel corrigens, palam effingeret. On remarquera que Suétone employe ici les termes de chanter & de prononcer comme des termes synonymes en langage de théâtre; & qu'il employe de même le mot de *danse* & celui de *faire les gestes*. Cet Auteur ne fait en cela que donner à l'espèce le nom du genre. Comme nous l'avons dit déjà, chez les Anciens, l'art du geste étoit une des espèces dans lesquelles l'art de la danse se divisoit. Notre danse n'étoit qu'une des espèces de l'art que les Grecs appelloient *Orchesis*, & les Romains, *Saltatio*. Mais comme les Traducteurs François rendent ces deux mots par celui de danse, cette équivoque a donné lieu à bien des idées fausses. Voyons ce qu'on peut savoir à ce sujet.

Platon dit que l'art que les Grecs nomment *Orchesis* (*), consiste dans l'imitation de tous les gestes & de tous les mouvemens que les hommes peuvent faire. En effet, suivant Varron, le mot de *Saltatio* ne venoit pas de *Saltus*, qui signifie *Saut*, mais du nom d'un

(*) Plat. des loix, l. 7.

d'un Arcadien appelé *Salius*, qui le premier avoit enseigné cet art aux Romains (*). *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, qui primus docuit Romanos adolescentes nobiles saltare.* Le témoignage de Varron ne sauroit être balancé par aucun raisonnement fondé sur l'étimologie apparente du mot *Saltatio*. Ainsi l'on doit se défaire du préjugé tiré du nom de saltation ; & qui porteroit à croire que toute saltation tirât son origine du mot *Saltus* qui signifie un *Saut*.

On conçoit bien donc que celles des danses artificielles des Anciens, où l'on imitoit, par exemple, les sauts & les gambades que des Paysans peuvent faire après avoir bu, ou les bonds forcenés des Bacchantes, ressembloient à nos danses, en un mot, qu'on y *tripudioit*. Mais les autres danses des Anciens, où l'on imitoit l'action des gens qui ne sautent pas, & , pour parler à notre manière, qui ne dansent point, n'étoit qu'une imitation des démarches, des attitudes du corps, des gestes, en un mot de toutes les démonstrations dont les hommes accompagnent ordinairement leurs discours, ou dont ils se servent quelquefois pour donner leurs sentimens à comprendre sans parler. C'est ainsi

O 2

que

(*) *Isid. orig.* l. 18. c. 50.

que David dansoit devant l'Arche, en témoignant par son attitude comme par des gestes & des prosternations, le profond respect qu'il avoit pour le gage de l'alliance du Seigneur avec le peuple Juif. On voit dans le soixante-dix-neuvième livre de Dion (*), qu'Elagabale *dançoit* non-seulement quand il voyoit représenter des pièces dramatiques de la place où l'Empereur se mettoit, mais qu'il dançoit encore en marchant, lorsqu'il donnoit audience, quand il parloit à ses soldats, & même quand il faisoit des sacrifices. Quelque peu sensé que fût Elagabale, il ne dançoit point à notre manière dans les circonstances où Dion dit que cet Empereur dançoit. Il convient donc de se faire une idée, de l'art appelé *Saltatio*, comme d'un art qui comprenoit non-seulement l'art de notre danse, mais aussi l'art du geste, ou cette danse dans laquelle on ne dançoit point, à proprement parler. Ce que je vais dire le prouvera encore.

Suivant Athénée (**), Thèlestes avoit été l'inventeur de cette espèce de jeu muet, ou de danse sans fauts & sans pas élevés, & laquelle nous appellerons ici le plus souvent l'art du

(*) Edit. Flac. p. 90.

(**) Deipn. lib. prim.

du geste. Nous ne ferons en cela que lui donner le même nom que lui donnoient souvent les Anciens. Ils l'appelloient souvent *Chironomic*, & ce mot traduit littéralement, signifie la règle de la main.

Comme l'art du geste se subdivisoit encore en plusieurs espèces, on ne doit pas être surpris qu'il se soit trouvé chez les Anciens un nombre de danses différentes, assez grand pour mettre Meursius en état de composer de leurs noms, rangés suivant l'ordre alphabétique, un Dictionnaire entier (*). C'étoit de tous les arts musicaux, celui que les Anciens aimoient le plus, & par conséquent celui qu'ils avoient cultivé davantage: ainsi cet art qui enseignoit à l'Histrien ce qu'il devoit faire sur le théâtre, en même tems qu'il enseignoit à l'Orateur à bien faire ses gestes, s'étoit subdivisé en plusieurs talens dont quelques-uns convenoient aux personnes les plus graves.

Tous ceux qui ont lu les ouvrages des Anciens dans les langues où ils ont été écrits, peuvent se souvenir qu'ils ont vu plusieurs fois le mot de *Saltatio*, employé en des occasions où l'on ne sauroit l'entendre d'une danse pareille à la nôtre. J'espère néanmoins

O 3 que

(*) Orchest. J. Meurs.

que je n'ennuierai personne en rapportant encore beaucoup de choses qui prouvent que les Anciens avoient plusieurs *Saltations* où l'on ne dançoit pas.

Les Auteurs qui ont donné la division de la musique des Anciens, font présider à leur danse la musique hypocritique. Elle étoit la même que les Latins appellent quelquefois la musique muette. Nous avons dit que son nom venoit de celui d'hypocrite, qui signifie dans son sens propre un contrefaiseur. Mais c'étoit le nom le plus ordinaire que les Grecs donnassent à leurs Comédiens.

Le lecteur voit déjà par le peu que j'ai dit touchant cet art, que les gestes, dont il enseignoit la signification & l'usage, n'étoient pas ainsi que ceux de nos Danseurs le sont ordinairement, des attitudes & des mouvemens qui ne servissent que pour la bonne grace. Les gestes de la danse antique devoient dire; ils devoient signifier quelque chose. Ils devoient, pour user de cette expression, être un discours suivi. Voici les preuves que j'ai promises.

Apulée nous a laissé la description d'une représentation du jugement de Paris, exécutée par des Comédiens Pantomimes qui jouoient sans parler, & dont le jeu s'appel-

loit

loit *Saltatio* (*). Lorsque cet Auteur parle de la démarche de ses Acteurs sur le théâtre, il employe le terme *incedere*, qui signifie proprement marcher. En un autre endroit, pour dire que Venus ne déclamoit que des yeux, il dit qu'elle ne dansoit que des yeux. *Et non nunquam saltare solis oculis*. Aussi voyons-nous que les Anciens ne vantent presque jamais les jambes & les pieds des *Saltatores*, ou de leurs Danseurs. Ce sont les bras, ce sont principalement les mains des Danseurs que les Anciens louent. Une Epigramme de (**). l'Anthologie Grecque. reproche à un Acteur qui avoit dansé dans le rôle de Niobé, qu'il ne s'étoit pas remué plus que l'auroit fait le rocher dans lequel Niobé avoit été métamorphosée, en un mot, qu'il n'étoit pas sorti de sa place, & par conséquent qu'il n'avoit point fait un seul pas de danse. Rien ne convient moins qu'un habillement long à un homme qui danse à notre manière. Or nous voyons que les *Saltatores* des Anciens étoient souvent vêtus de long. Suétone dit en parlant de Caligula, qui aimoit la *Saltation* avec fureur. „Ce Prince „ayant mandé au Palais plusieurs personnes „des

O. 4

(*) Apul. Metam. l. 10.

(**) Anthol. lib. 2.

„des plus considérables de l'Etat, il entra
 „brusquement vêtu d'un habit à la Grecque,
 „& qui lui venoit jusques sur les talons, dans
 „le lieu où ses gens les avoient fait entrer;
 „& là il fit devant eux, au bruit des instru-
 „mens, les gestes d'un Monologue, après
 „quoi il se retira sans leur avoir dit un mot”.
Magno Tibiarum & scabellorum crepitu cum
palla tunicaque talari profiluit, & desaltato
cantico abiit. Velleius Paterculus (*), vou-
 lant dire que Plancus un des Officiers Romains
 attachés au parti de Marc-Antoine, avoit con-
 trefait Glaucus, célèbre Pêcheur que les An-
 ciens croyoient avoir été métamorphosé en
 Triton, quand, après être devenu furieux
 pour avoir mangé d'une certaine herbe, il
 se fut précipité dans la mer: Cet Historien
 écrit que Plancus déguisé en Dieu Marin, &
 en marchant sur les genoux, avoit dansé l'a-
 vanture de Glaucus. *Caruleatus & nudus,*
caputque redimitus arundine & caudam tra-
bens, genibus innixus, Glaucum saltasset.
 Un homme qui auroit dansé sur les genoux,
 auroit été un sot spectacle.

Ce que dit Quintilien, en parlant de la
 nécessité d'envoyer les enfans dans les Eco-
 les où l'on enseignoit l'art de la *Saltation*,
 suffi-

(*) Lib. hist. secund.

ſuffiroit ſeul pour perſuader que l'art du geſte en étoit la principale partie. Il ne ſant pas, dit cet Auteur, avoir honte d'apprendre ce qu'on doit être obligé de faire un jour. D'ailleurs, ajoute-t'il, la chironomie qui proprement ſignifie l'art du geſte, eſt un art connu dès les tems héroïques. Les plus grands hommes de la Grece, & Socrate même l'ont approuvé. Ne voyons-nous pas encore par l'ancienne inſtitution des danſes des Prêtres Saliens, que nos vieux Romains n'ont pas dédaigné cet art? Enfin l'uſage ſ'en eſt conſervé juſqu'à nous, ſans être blâmé. Mais je veux qu'on quitte ſon maître au ſortir de l'enfance, & qu'on ne retienne de cet exercice que la grace & l'aſſe aisée dans l'action. Le geſte de l'Orateur doit être très-différent du geſte du Danſeur (*). Et certe, *quod facere oporteat, non indignum eſt diſcere, cum præſertim hac Chironomia, quæ eſt, ut nomine ipſo declaratur, lex geſtus, & ab illis heroïcis temporibus orta ſit, & a ſummis Græcia viris, & ab ipſo etiam Socrate probata Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum eſt Sacerdotum nomine durans ad hoc tempus, ſaltatio. Cujus etiam diſciplina uſus in noſtram uſque ætatem ſine*

O 5

repre-

(*) Quint. Inſt. lib. prim. cap. 13. Google

reprehensione descendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum Oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione.

Cependant Macrobe nous a conservé le fragment d'une harangue de Scipion, l'Emilien, dans laquelle le Destructeur de Carthage parle avec chaleur contre des inconvénients qu'il n'étoit pas facile d'écarter des Ecoles, où l'on enseignoit l'art du geste. Nos jeunes gens, dit Scipion, vont dans l'Ecole des Comédiens apprendre à réciter, exercice que nos Ancêtres regardoient comme une profession d'esclave. Il y a plus, des garçons, des filles de condition fréquentent les Ecoles où l'on enseigne l'art de la *Saltation*. En quelle compagnie s'y trouvent-ils (*)? *Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod majores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter Cinados, virgines puerique ingenui.* On peut voir encore dans l'Oraison de Cicéron pour Murena, à qui Caton avoit reproché d'être un *Danseur*, que l'usage de la *Saltation* n'étoit toléré dans les hommes graves, qu'à la faveur de bien des circonstances.

Reve-

(*) Macrob. Saturn. lib. 3. cap. 8.

Revenons à Quintilien. Cet Auteur dit encore, dans un autre endroit, qu'il ne faut pas qu'un Orateur prononce comme un Comédien, ni qu'il fasse ses gestes comme un Danseur (*). *Non Comædum in pronuntiatione, non Saltatorem in gestu facio.* Voici, suivant les apparences, une de ses raisons.

Les gestes que l'art, appelé *Saltatio*, enseignoit, n'étoient point toujours des gestes servans uniquement à donner bonne grace; & s'il est permis de s'expliquer ainsi, des gestes vuides de sens, mais souvent des gestes qui devoient signifier quelque chose intelligiblement, des gestes qui devoient parler. Or les gestes significatifs sont de deux espèces. Les uns sont des gestes naturels, & les autres sont des gestes artificiels.

Les gestes naturels sont ceux dont on accompagne naturellement son discours, & dont on se sert en parlant. Ce geste, qui, pour user d'une expression poétique, parle aux yeux, donne bien plus de force au discours. Il anime à la fois, & la personne même qui parle, & celle qui écoute. Qu'on empêche un homme vif de gesticuler en parlant, son expression devient languissante, & le feu de son élo-

(*) Quint. lib. prim. cap. 14.

quence s'éteint? D'un autre côté, l'Orateur que nous voyons & que nous entendons en même tems, nous remue bien davantage, que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les gestes. Mais il est rare que le geste naturel signifie quelque chose distinctement, quand on le fait sans parler. Cela n'arrive même qu'en deux cas. En premier lieu, cela arrive, lorsque le geste naturel signifie une *affection*, comme un mal de tête ou de l'impatience. Mais le geste naturel ne suffit pas même alors pour donner à connoître les circonstances de cette affection. En second lieu, le geste naturel signifie quelque chose sans le secours de la parole, lorsqu'on reconnoît ce geste pour être la même démonstration qui accompagne ordinairement une certaine phrase. Alors on suppose que celui qui fait ce geste, y joint l'intention de dire ce qu'on dit ordinairement en faisant cette démonstration. Le geste des peuples qui font à notre Midi, étant plus marqué que le nôtre, il est beaucoup plus facile de comprendre son langage, quand on le voit sans rien entendre, qu'il ne l'est de concevoir en une pareille circonstance, ce que notre geste signifie. Mais ces gestes naturels n'ont encore qu'une signification toujours imparfaite, & même équivoque le plus souvent.

Ainsi l'homme qui veut exprimer distinctement, sans parler, une autre chose qu'une affection, est obligé d'avoir recours à ces démonstrations & à ces gestes artificiels, qui ne tirent pas leur signification de la nature, mais bien de l'institution des hommes. La preuve qu'ils ne sont que des signes artificiels, c'est que, comme les mots, ils ne sont entendus que dans un certain pays. Les plus simples de ces gestes ne signifient que dans une certaine contrée, & l'on se sert ailleurs de signes différens pour dire la même chose. Par exemple, le geste de la main dont on se sert en France pour appeler quelqu'un, n'est pas le geste dont on se sert en Italie pour le même usage. Le François fait signe à ceux qu'il veut appeler, de s'approcher de lui, en levant la main droite, dont les doigts sont tournés en haut, & en la ramenant plusieurs fois vers son corps; au lieu que l'Italien, pour faire le même signe, baisse la main droite, dont les doigts sont tournés vers la terre. En différens pays on salue différemment. Les démonstrations & les gestes dont se sert un homme qui ne veut pas, ou qui ne peut point parler, ne sont donc pas les mêmes précisément dont on se sert en parlant. Celui qui

veut

veut dire par signes, & sans proférer aucune parole, mon pere vient de mourir, est obligé de suppléer par des signes étudiés & différens de ceux qu'il employeroit en prononçant, aux paroles qu'il ne dit pas. Ces signes peuvent s'appeller des gestes artificiels, & en suivant l'esprit de la Logique, *des gestes d'institution*. On fait que la Logique divise tous les signes en deux genres, qui sont les signes naturels & les signes d'institution. La fumée, dit-elle, est le signe naturel du feu; mais la Couronne n'est qu'un signe d'institution, un emblème de la Royauté. Ainsi l'homme qui se bat la poitrine, fait un geste naturel qui marque un saisissement. Celui qui décrit, en gesticulant, un front ceint du diadème, ne fait qu'un geste d'institution qui signifie une tête couronnée.

Quoiqu'on joignît sur le théâtre la parole avec le geste dans les représentations ordinaires, l'art du geste étoit néanmoins enseigné dans les Ecoles comme un art qui montrait à s'exprimer, même sans parler. Ainsi l'on peut croire que les Professeurs qui l'enseignoient, suggéroient non-seulement tous les moyens imaginables de se faire entendre à l'aide du geste naturel, mais qu'ils

montraient encore comment on pouvoit dire la pensée en se servant des gestes d'institution pour l'exprimer. L'Orateur qui parloit, n'avoit pas besoin d'employer ces gestes artificiels pour se faire entendre. D'ailleurs il est comme impossible que plusieurs de ses gestes ne fussent incompatibles avec la décence qu'il devoit garder dans sa déclamation. Voilà, suivant mon sentiment, la raison pour laquelle Quintilien défend si souvent à son Orateur d'imiter la gesticulation des Danseurs ou des *Saltatores*.

Ce que dit Quintilien dans un autre endroit, semble rendre ma conjecture une chose certaine. Tous les gestes dont je viens de faire mention, c'est Quintilien même qu'on entend, partent naturellement avec la parole. Mais il y a une autre espèce de gestes qui ne signifient que parce qu'ils décrivent la chose qu'on veut exprimer par leur moyen. Tel est le geste représentant l'action d'un Médecin qui tâte le poux, & dont on se sert pour signifier un malade. Rien n'est plus vicieux dans un Orateur, ajoute Quintilien, que d'employer dans sa déclamation des gestes de cette espèce. La déclamation de l'Orateur doit être entièrement diffé-

différente de celle du *Danseur*. L'Orateur doit assortir son geste avec le sentiment qu'il exprime, & non pas avec la signification particulière du mot qu'il prononce. Nous voyons même, continue notre Auteur, que les Comédiens qui veulent jouer avec décence, s'assujettissent à l'observation de ce précepte; c'est-à-dire, qu'ils n'emploient pas, ou du moins qu'ils n'emploient que rarement dans leur déclamation des gestes d'institution. *Et ii quidem, de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt, qui res imitatione significant, ut si agrotum, tentantis venas Medici similitudine ostendas; quod gestus quam longissime in oratione fugiendum. Absesse enim plurimum a saltatore debet Orator, ut sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit. (*)*

Cicéron avoit déjà dit à peu près la même chose que Quintilien. Cicéron veut bien qu'un homme qui se destine à parler en public, tâche d'acquérir la grace & l'air aisé de Roscius; mais il ne veut pas que cet homme moule son geste sur le geste qu'on enlei-

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.

enfeignoit aux gens de théâtre. (*) *Quis neget, opus esse Oratori in hoc oratorio motu statuque Roscii gestu & venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare.* Apparemment que la plupart des Comédiens ne faisoient pas comme ceux que Quintilien appelle, *Histriones paulo graviores.* Plusieurs Histrions aimoient mieux se servir des gestes d'institution que des gestes naturels, parce que les gestes d'institution leur paroissoient plus propres à faire rire. Ils pensoient que ces gestes rendoient l'action plus animée. Cependant les gens de bon goût désapprouvoient cette pratique. Cicéron dit que ce qui leur plaît davantage dans le jeu des Comédiens, ce sont les gestes simples & naturels. Les Comédiens déplaissent, ajoute-t'il, lorsqu'ils font des gestes ineptes, ce qui leur arrive quelquefois. (**) *Nam & Palestriçi motus sæpe sunt odiosiores, & histrionum nonnulli gestus inepti non vacant offensione, & in utroque*

(*) Cic. de Orat. lib. prim.

(**) Cic. de Offic. lib. prim.

utroque genere, quæ sunt recta & simplicia, laudantur.

On trouve une description curieuse de l'art du geste dans une Lettre que Cassiodore écrivit à Albinus, pour lui donner la commission de faire décider par le peuple, qui de Thodoron ou de Halandius étoit le meilleur Acteur. Il étoit question d'avancer le plus habile. Nos Ancêtres, dit Cassiodore, ont appelé *Musique muette* celui des arts musicaux, qui montre à parler, sans ouvrir la bouche, à dire tout avec les gestes, & qui enseigne même à faire entendre par certains mouvemens des mains, comme par différentes attitudes du corps, ce qu'on auroit bien de la peine à faire comprendre par un discours suivi, ou par une page d'écriture. (*) *Hanc partem musica disciplina mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quæ ore clauso manibus loquitur, & quibusdam gesticulationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua aut scriptura textu possit agnosci.* Je crois cependant que les gestes d'institution ne signifioient pas toujours bien distinctement ce qu'on vouloit leur faire dire, quoiqu'on observât, en les instituant, une espèce d'allusion aux choses

(*) Variar. Epist. lib. prim. ep. 20.

ses qu'ils dérhoient. *Mimus hallucinatur*, dit Apulée. (*) Nous verrons par ce que saint Augustin dit des Pantomimes, que le rapport qui étoit entre le geste & la chose signifiée, n'étoit pas si bien marqué, qu'on pût toujours la deviner sans interprète, lorsqu'on n'avoit pas appris le langage de la danse antique.

Les Orientaux ont encore aujourd'hui plusieurs danses, semblables à celles que décrit Cassiodore. Toutes les relations, principalement celles de la Perse, parlent de ces danses. Les Etats de l'Asie ont toujours été aussi sujets que les Etats de l'Europe aux révolutions politiques; mais il semble que les Etats de l'Asie aient été moins sujets que les Etats de l'Europe, aux révolutions morales. Dans l'Asie, les coutumes, la manière de se vêtir, enfin les usages nationaux, n'ont jamais été aussi sujets aux changemens qu'ils l'ont été, & qu'ils le sont encore dans les parties Occidentales de l'Europe.

Nous voyons que les Anciens appelloient indistinctement la même personne, *Danseur & faiseur de gestes*, parce que la *Salutation* étoit le genre, & l'art du geste, l'espèce. L'Orateur Hortensius, le contem-

P 2

porain

(*) Flor. lib. 3.

porain & le rival de Cicéron, étoit dans ses manières & dans la façon de se mettre, ce que nous appellons précieux. On disoit de lui, qu'après avoir été longtems un Comédien, il étoit devenu une Comédienne, une faiseuse de gestes, & on ne l'appelloit plus que Dyonisia. C'étoit le nom d'une célèbre danseuse, ajoute Aulugelle, qui fait ce récit. (*) *Torquatus non jam histrionem esse Hortensium diceret, sed gesticulariam, Dyonisiamque eum notissima Saltatrixcula nomine appellaret.* D'un autre côté, l'action du Comédien s'appelloit aussi gesticulation, comme on peut le voir dans le récit de l'aventure du Poëte Andronicus. Ainsi non-seulement on disoit aussi *danfer*, pour dire faire des gestes, mais on disoit aussi *danfer*, pour dire jouer la Comédie. *Saltare* & *gestum agere*, s'employent si bien indistinctement, qu'on disoit *danfer* une pièce Dramatique, pour dire la réciter sur le théâtre; & cela, non seulement en parlant des représentations des Pantomimes, qui jouoient sans ouvrir la bouche, comme nous le dirons tantôt, mais même en parlant des représentations des Tragédies ou des Comédies ordinaires, dans laquelle la récitation des

(*) Aul. Gell. Noët. Attic. l. pr. cap. 9.

des vers faisoit une partie de l'exécution de la pièce.

Quand vous m'écrivez, dit Ovide à un ami qui lui mandoit que la Médée, ou quelque autre pièce de la composition de ce Poëte étoit fort suivie, *que le théâtre est plein, lorsqu'on y danse notre pièce, & qu'on y applaudit à mes vers.*

*Carmina cum pleno saltari nostrat theatro,
Versibus & plaudi scribis, amice, meis. (*)*

Aulugelle, pour dire que dans les tems antérieurs à ceux dont il parle, l'Acteur qui prononçoit, faisoit aussi les gestes, dit que ceux qui chantoient de son tems sans se remuer, dansoient autrefois en chantant. (**) *Saltabundi autem canebant, quæ nunc stantes canunt.*

Juvenal nous apprend que l'Ecuyer tranchant qui coupoit la viande sur les bonnes tables, les coupoit en *dansant*. On peut bien couper la viande en gesticulant, mais non pas dansant à notre maniere. D'ailleurs ce Poëte ajoute en plaisantant, qu'il y a du mérite à couper la poularde & le lièvre avec un geste varié & propre à chaque opération.

P 3

(*) Ovid. Trist. 5. Eleg. 7.

(**) Aul. Gell. lib. 20. c. 2.

ration. Il y avoit à Rome des Ecoles particulieres pour cette espèce de *Saltation*.

*Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem spectat & chironomonta volanti
Cultello, donec peragas dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores & quo gallina secetur. (*)*

Enfin Aristides Quintilianus, après avoir parlé de l'amitié de Cicéron pour Roscius, qui charmoit Cicéron par son exactitude à suivre la mesure, & par l'élégance de son geste, appelle ce Comédien célèbre un Danseur. Il le nomme *Orchestam* en Grec, c'est-à-dire *Saltatorem* en Latin. Nous verrons même par un passage de Cassiodore, que le mot Grec avoit été latinisé. En effet, quoique Roscius parlât souvent sur la scène, c'est néanmoins par le geste que Cicéron le loue presque toujours. Lorsqu'il le loue dans son Oraison pour Archias, c'est par le geste qu'il le vante. *Ergo ille corporis motu tantum amorem sibi conciliarat a nobis omnibus.*

Cicéron disputoit même quelquefois avec Roscius, à qui exprimeroit inieux la même

(*) Juvén. Sat. 5.

me pensée en plusieurs manieres différentes, chacun des contendans se servant des talens dans lesquels il excelloit particulièrement. Roscius rendoit donc par un jeu muet le sens de la phrase que Cicéron venoit de composer & de réciter. On jugeoit ensuite lequel des deux avoit réussi le mieux dans sa tâche. Cicéron changeoit ensuite les mots ou le tour de la phrase, sans que le sens du discours en fût énérvé; & il falloit que Roscius à son tour rendit le sens par d'autres gestes, sans que ce changement affoiblît l'expression de son jeu muet. (*) *Et certe satis constat, contendere eum cum histrione solitum, utrum ille sapius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentia copiam sermone diverso pronuntiaret,* dit Macrobe, en parlant de Cicéron & de Roscius.

En voilà suffisamment sur l'art de la Salutation considéré dans toute son étendue. On voit bien par ce que nous en avons dit, que les Anciens mettoient en pratique ces leçons dans les cérémonies religieuses, à table & en d'autres occasions. Mais notre sujet ne demande pas que nous suivions la Sal-

P 4

tion

(*) Macrobian. Saturn. lib. 2. cap. 6. Google

tion dans tous les usages qu'ils en faisoient. Parlons encore de *Saltation théâtrale* en particulier.

S E C T I O N X I V .

De la Danse, ou de la Saltation théâtrale. Comment l'Acteur qui faisoit les gestes, pouvoit s'accorder avec l'Acteur qui récitoit. De la Danse des Chœurs.

L'art du geste convenable à la déclamation théâtrale, étoit partagé en trois méthodes. Il étoit subdivisé en trois arts différens. (*) La première méthode enseignoit l'*Emélie*, ou le geste propre à la déclamation tragique. On appelloit *Cordax* le recueil des gestes propres à la déclamation des Comédies, & *Sicinis* celui qui étoit propre à la récitation des pièces dramatiques que les Anciens appelloient des Satyres. Les personnages qui récitoient dans ces trois genres de Poësies, faisoient plusieurs gestes qui étoient propres spécialement à chaque genre.

Lucien

(*) Athep. lib. prim.

Lucien dit néanmoins dans son Traité de la danse, qu'en exécutant les pièces comiques, on méloit souvent les gestes propres à la satyre, avec les gestes propres à la Comédie, le *Sicinis* avec le *Cordax*.

Comment, dira-t'on, les Anciens avoient-ils pu venir à bout de rédiger ces méthodes par écrit, & de trouver des notes & des caracteres qui exprimassent toutes les attitudes & tous les mouvemens du corps. Je n'en fai rien, mais la Corégraphie de Feuillée dont j'ai déjà parlé, montre suffisamment que la chose étoit possible. Il n'est pas plus difficile d'apprendre par des notes quels gestes il faut faire, que d'apprendre par des notes quels pas, quelles figures il faut former. C'est ce qu'enseigne très-bien le livre de Feuillée.

Quoique le geste ne soit pas réduit en art parmi nous, quoique nous n'ayons pas approfondi cette matiere, & par conséquent divisé les objets autant que les Anciens l'avoient fait, nous ne laissons pas de sentir que la Tragédie & la Comédie ont des gestes qui leur sont propres spécialement. Les gestes, les attitudes, les maintien & la contenance de nos Acteurs qui récitent une Tragédie, ne sont pas les mêmes que ceux des

Acteurs qui jouent une Comédie. Nos Acteurs guidés par l'instinct; nous font sentir les principes sur lesquels les Anciens avoient fondé la division de l'art du geste théâtral, & l'avoient partagé en trois méthodes. Comme le dit Cicéron, la nature a marqué à chaque passion, à chaque sentiment son expression sur le visage, son ton & son geste particulier & propre. (*) *Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, & sonum & gestum.* Les passions que la Tragédie traite le plus ordinairement, ne sont point celles que la Comédie traite le plus communément.

Dans le chapitre où Quintilien parle avec plus d'étendue qu'ailleurs, du geste convenable à l'Orateur, on trouve bien des choses qui font voir que de son tems les Comédiens avoient des Ecoles particulières où l'on enseignoit l'art du geste propre au théâtre. Quintilien y détourne quelquefois son disciple de suivre ce que les Comédiens enseignoient sur certains détails. Quelquefois il les cite comme de bons maîtres. Ceux qui enseignent l'art de la scène, dit-il, dans un autre endroit du même chapitre, trouvent que le geste qu'on fait de la tête seule, est

un

(*) Cic. de Or. 1. 3.

un mauvais geste. (*) *Solo capite gestum facere, scenici quoque doctores vitiosum putarunt.* On voit même que ces Professeurs avoient ce qu'on appelle les termes de l'art. Quintilien, en parlant de la contenance qu'un Orateur, sur qui tous les yeux des Auditeurs sont déjà tournés, quoiqu'il n'ait pas encore commencé à parler, doit tenir durant un tems avant que d'ouvrir la bouche; dit que les Comédiens appellent en leur style ce silence étudié, des retardeimens. (**) *In hac cunctatione sunt quadam non indecentes, ut vocant scenici, mora.*

Comme les gens de théâtre ne devoient guères se servir de cette espèce de geste que nous avons appelés gestes d'institution; en un mot, comme leur *Saltation* étoit d'une espèce particulière, il étoit naturel qu'ils eussent des Ecoles & des Professeurs à part. D'ailleurs il falloit qu'ils fussent un art qui leur étoit particulier, je veux dire celui de faire tomber leur geste en cadence avec la récitation du *Chantre*, qui parloit quelquefois pour eux. Je vais tâcher d'expliquer encore plus intelligiblement que je ne l'ai fait jusques-ici, comment ils en venoient à bout,

&

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.

(**) Ibid.

& comment l'action de celui qui gesticuloit, pouvoit s'unir avec la prononciation de celui qui parloit. J'ai dû attendre que mon lecteur se fût mis peu à peu au fait pour lui faire lire cette dernière explication, au hasard de tomber dans quelques redites.

Le lecteur se souviendra de ce que nous avons déjà dit, que la musique Hypocritique présidoit à la *Saltation*. Or la musique, dit Quintilien, regle les mouvemens du corps, comme elle regle la progression de la voix. (*) *Numeros musice duplices habet, in vocibus & in corpore.* Ainsi la musique Hypocritique enseignoit à suivre la mesure en faisant les gestes, comme la Musique Métrique enseignoit à la suivre en récitant. La musique Hypocritique s'aidoit de la musique Rithmique, car les arts musicaux ne pouvoient point avoir chacun son district si bien séparé, qu'ils ne se retrouvassent quelquefois dans la même leçon. Il falloit souvent qu'un art musical empruntât le secours d'un autre. Voilà déjà quelque chose.

L'Acteur qui récitoit, & l'Acteur qui faisoit les gestes, étoient donc obligés de suivre une même mesure, dont l'un & l'autre devoient également observer les tems. Nous
avons

(*) Quint. l. pr. cap. 10.

avons vu dans Quintilien (*), qu'on tâchoit d'établir une proportion entre les gestes & les mots que disoit l'Orateur, de maniere que son action ne fût ni trop fréquente, ni trop interrompue. On peut croire que cette idée venoit de ce que l'Acteur qui récitoit sur le théâtre, ne devoit dire qu'un certain nombre de mots, tandis que l'autre Acteur chargé de la gesticulation, faisoit un certain geste. Le premier devoit dire apparemment un plus grand nombre de mots, lorsque le second faisoit un autre geste. Quoiqu'il en soit, il est toujours constant que l'un & l'autre suivoient les tems d'une même mesure battue par le même homme, qui avoit sous les yeux les vers qui se récitoient, & dont les syllabes marquoient les tems, comme on l'a vu. Au-dessus de ces vers on avoit écrit en notes les gestes que devoient faire les Histrions mesure par mesure. Le rythme musical, dit Aristides Quintilianus (**), regle aussi-bien le geste que la récitation des vers.

Quoiqu'il en ait été, nous savons que les Acteurs, dont il est question, s'accordoient bien. Sénèque dit qu'on voit avec étonnement

(*) Voyez la seconde Section de la troisième Partie.

(**) Arist. de Music.

ment sur la scène que le geste des Comédiens habiles atteint la parole, & qu'il la joint pour ainsi dire, malgré la vitesse de la langue. *Mirari (*) solemus scenæ peritos, quod in omnem significationem rerum & effectuum parata illorum est manus, & verborum velocitatem gestus assequitur.* Certainement Sénèque n'entend point parler ici d'un homme qui parle & qui fait les gestes en même tems. Il n'y a rien de moins admirable que de voir son geste aller aussi vite que sa prononciation. La chose arrive naturellement. Elle ne peut-être admirable, que lorsque c'est un Acteur qui parle, & un autre Acteur qui fait les gestes.

Nous voyons encore qu'un Comédien qui faisoit un geste hors de mesure, n'étoit pas moins sifflé que celui qui manquoit dans la prononciation d'un vers (**). *Histrion si paululum se moveat extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba una longior aut brevior, exhibetur & exploditur.* Lucien dit de même, qu'un geste hors de mesure, passoit pour une faute capitale dans un Acteur. C'est ce qui avoit donné lieu au proverbe Grec, *faire un solécisme avec la main.*

L'art

(*) Sénèque. Ep. 121.

(**) Cic. in Parad.

L'art de la saltation est perdu, & il seroit téméraire d'entreprendre de deviner tous les détails d'une pratique perfectionnée par l'expérience & par les réflexions de vingt mille personnes. Ce qui est de certain, c'est que le peuple voyoit bien quand on y manquoit. Il est vrai que l'habitude d'assister aux spectacles, l'avoit rendu si délicat qu'il trouvoit à redire même aux inflexions & aux accords faux, lorsqu'on les répétoit trop souvent, quoique ces accords produisent un bon effet, lorsqu'ils sont ménagés avec art (*). *Quanto molliores sunt & delicatiores in cantu flexiones & falsa vocula quam certa & severa, quibus tamen non modo austeri, sed si sapius fiant, multitudo ipsa reclamationat.*

Pour en revenir à l'art du geste, on ne sauroit guères douter que les Comédiens des Anciens n'excellassent dans cette partie de la déclamation. Ils avoient de grandes dispositions naturelles pour y réussir, à en juger par leurs compatriotes, qui sont nos contemporains. Ces Acteurs s'appliquoient beaucoup à leur profession, comme nous le dirons tantôt, & s'ils manquoient, ou s'ils se négligeoient, les spectateurs qui étoient capables d'en juger, avoient le soin de les redresser.

(*) Cic. de Orat. lib. 1.

dresser. Aussi Tertullien, dit-il, que ce geste étoit aussi séduisant que le discours du serpent qui tenta la première femme (*).
Ipsæ gestus colubrina vis est.

Si les Critiques qui ont voulu censurer ou éclaircir la Poétique d'Aristote, eussent fait attention à la signification de *Saltatio*, ils n'auroient pas trouvé si bizarre que les chœurs des Anciens *danassent*, même dans les endroits les plus tristes des Tragédies. Il est facile de concevoir que ces danses n'étoient autre chose que les gestes & les démonstrations que les personnages des chœurs faisoient pour exprimer leurs sentimens, soit qu'ils parlassent, soit qu'ils témoignassent par un jeu muet, combien ils étoient touchés de l'événement auquel ils devoient s'intéresser. Cette déclamation obligeoit souvent les chœurs à marcher sur la scène; & comme les évolutions que plusieurs personnes font en même tems, ne se peuvent faire sans avoir été concertées auparavant, quand on ne veut pas qu'elles dégénèrent en une troupe qui se presse, les Anciens avoient prescrit certaines règles aux démarches des chœurs. Ce sont ces évolutions réglées, pour ainsi dire, lesquelles ont beaucoup aidé à faire prendre aux Critiques

(*) Tertull. de Spect.

ques la *Saltation* des chœurs, pour des ballets à notre mode.

Les chœurs avoient d'abord des maîtres particuliers qui leur enseignoient leurs rôles; mais, le Poëte Eschile (*) qui avoit beaucoup étudié l'art des représentations théatrales, entreprit de les instruire lui-même, & il semble que son exemple ait été suivi par les autres Poëtes de la Grece.

On ne doit pas donc se faire l'idée du spectacle que ces chœurs donnoient sur le théâtre d'Athènes & sur celui de Rome, par le spectacle que nous imaginons que nous verrions sur nos théâtres, si l'on y faisoit déclamer des chœurs. Nous nous figurons d'abord les chœurs immobiles de l'Opera, composés de sujets dont la plupart ne savent point même marcher, rendre ridicules par une action gauche les scènes les plus touchantes. Nous nous représentons les chœurs de la Comédie composés de Gagistes & des plus mauvais Acteurs, qui jouent très-mal un rôle auquel ils ne sont point accoutumés. Mais les chœurs des Tragédies anciennes étoient exécutés par de bons Acteurs bien exercés; & la dépense qui se faisoit pour les représenter, étoit

(*) Athen. lib. prim.

étoit même si grande , que les Athéniens avoient ordonné par un règlement particulier que les Magistrats en feroient les frais.

Qu'on se représente donc, pour se faire une juste idée de ces chœurs, un grand nombre d'Acteurs excellens, répondans à un personnage qui leur adresse la parole. Qu'on se représente chacun des Acteurs du chœur, faisant les gestes & prenant les attitudes convenables à ce qu'il vouloit exprimer actuellement, & propres encore au caractère particulier qu'on lui avoit donné. Qu'on se figure le vieillard, l'enfant, la femme & le jeune homme des chœurs témoignans, ou leur joie, ou leur affliction, ou leurs autres passions, par des démonstrations propres & particulières à leur âge, comme à leur sexe. Il me semble qu'un pareil spectacle n'étoit pas la scène la moins touchante d'une Tragédie. Aussi voyons-nous (*) qu'un des chœurs d'Eschile fit accoucher plusieurs femmes grosses dans le théâtre d'Athènes. Cet événement fut même cause que les Athéniens réduisirent à quinze ou vingt personnes le nombre des Acteurs de ces chœurs terribles, qui avoient été composés quelquefois de cinquante

(*) Dans la Tragédie des Euménides.

te personnages. Quelques endroits des Opéra nouveaux, où le Poëte fait adresser la parole au chœur par un principal personnage, à qui le chœur répond quelques mots, ont plu beaucoup, quoique les Acteurs du chœur ne déclamaient point. Je m'étonne que cette imitation des Anciens, qu'on me permette un jeu de mots, n'ait point eu d'imitateurs.

Enfin l'on a vu des chœurs qui ne parloient pas, & qui ne faisoient qu'imiter le jeu muet des chœurs de la Tragédie antique, réussir sur le théâtre de l'Opera, & même y plaire beaucoup, tant qu'ils y ont été exécutés avec quelque attention. J'entends parler de ces ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations; en un mot d'un jeu muet, & que Lulli avoit placés dans la pompe funèbre de Psiché, dans celle d'Alceste, dans le second acte de Thésée où le Poëte introduit des vieillards qui dansent, dans le ballet du quatrième acte d'Atys, & dans la première scène du quatrième acte d'Isis, où Quinault fait venir sur le théâtre les habitans des Régions Hyperborées. Les demi-chœurs dont je parle, qu'on excuse mon expression, donnoient un spectacle intéressant, lorsque Lulli les faisoit

Q 2

exécu-

exécuter par des Danseurs qui lui obéissoient, & qui osoient aussi peu faire un pas de danse, lorsqu'il le leur avoit défendu, que manquer à faire le geste qu'ils devoient faire, & à le faire encore dans le tems prescrit. Il étoit facile, en voyant exécuter ces danses, de comprendre comment la mesure pouvoit régler le geste sur les Théâtres des Anciens. L'homme de génie dont je viens de parler, avoit conçu par la seule force de son imagination, que le spectacle pouvoit tirer du pathétique, même de l'action muette des chœurs, car je ne pense pas que cette idée lui fût venue par la voye des écrits des Anciens, dont les passages qui regardent la danse des chœurs, n'avoient pas encore été entendus, comme nous venons de les expliquer.

Lulli faisoit une si grande attention sur les ballets dont il s'agit ici, qu'il se servoit, pour les composer, d'un maître de danse particulier, nommé d'Olivet. Ce fut lui, & non pas des Broses ou Beauchamps, dont Lulli se servoit pour les ballets ordinaires, qui composa les ballets de la pompe funèbre de Psyché & de celle d'Alceste. Ce fut encore d'Olivet qui fit le ballet des vieillards de Thésée, des songes funestes d'Atys & des Trembleurs d'Isis, Ce dernier étoit composé unique-

quement des gestes & des démonstrations de gens que le froid faisoit. Il n'y entroit point un seul pas de notre danse ordinaire. On remarquera encore que ces ballets qui plurent dans le tems, étoient exécutés par des Danseurs très-novices dans le métier que Lulli leur faisoit faire. Je reviens à mon sujet.

SECTION XV.

Observations concernant la maniere dont les pièces Dramatiques étoient représentées sur le Théâtre des Anciens. De la passion que les Grecs & les Romains avoient pour le Théâtre, & de l'étude que les Acteurs faisoient de leur art, & des récompenses qui leur étoient données.

L'imagination ne supplée pas au sentiment. Ainsi comme nous n'avons pas vu représenter des pièces de théâtre, dans lesquelles un Acteur récitoit, tandis qu'un autre faisoit des gestes, je crois que nous aurions tort de louer, & encore plus de tort de blâmer décisivement le partage de la déclamation que faisoient les Anciens. J'ai déjà dit, pourquoi

l'on n'y sentoit pas le ridicule que nous y concevons d'abord. Nous ignorons encore quels agrémens les circonstances & l'habileté des Acteurs pouvoient prêter à ce spectacle. Plusieurs Savans du Nord, qui, sur la foi d'une exposition, avoient décidés que nos Opera ne pouvoient être qu'un spectacle ridicule, & propre seulement pour amuser des enfans, ont changé d'avis après en avoir vu quelques représentations. L'expérience les avoit convaincus de ce qu'elle seule peut persuader, c'est qu'une mere qui pleure en musique la perte de ses enfans, ne laisse point d'être un personnage capable d'attendrir & de toucher sérieusement.

Les Marionnettes où la déclamation est partagée, nous amusent, quoique l'action n'y soit exécutée que par une espèce d'automate. Il ne faut pas dire que ce spectacle puérile nous divertit, parce que le ridicule de l'exécution s'y trouve parfaitement bien assorti avec le ridicule du sujet. L'Opera des Bamboches, de l'invention de la Grille, & qui fut établi à Paris vers l'année 1674, attira tout le monde durant deux hyvers; & ce spectacle étoit un Opera ordinaire, avec la différence que la partie de l'action s'exécutoit par une grande Marionnette, qui faisoit sur

le

le théâtre les gestes convenables aux récits que chantoit un Musicien, dont la voix sortoit par une ouverture ménagée dans le plancher de la scène. J'ai vu en Italie des Opera représentés de cette maniere, & personne ne les trouvoit un spectacle ridicule. Les Opera qu'un Cardinal illustre se plaisoit à faire exécuter de cette maniere-là, quand il étoit encore jeune, plaisoient même beaucoup, parce que les Marionnettes qui avoient près de quatre pieds de hauteur, approchoient du naturel. Qui nous peut déterminer à croire que ces mêmes spectacles auroient déplu, si des Acteurs excellens, & que nous eussions été déjà dans l'habitude de voir jouer avec un masque, avoient bien exécuté la partie de la gesticulation qu'une Marionnette ne pouvoit qu'exécuter très-mal.

La conduite & les écrits des Romains sont un assez bon témoignage qu'ils n'étoient pas un peuple d'insensés. Lorsque les Romains se déterminèrent pour le genre de la déclamation, où le geste & la prononciation s'exécutoient souvent par des Acteurs différens; ils connoissoient depuis plus de six-vingt ans la maniere naturelle de réciter qui est la nôtre. Ils la quitterent cependant pour l'autre bien plus composée.

D'ailleurs la dépense immense que les Grecs & les Romains faisoient pour la représentation des pièces dramatiques, nous est un bon garant de l'attention qu'ils y donnoient. Or cette attention continuée durant huit cens ans (les théâtres furent encore ouverts à Rome durant huit siècles après l'aventure de Livius Andronicus,) n'auroit-elle pas été suffisante pour désabuser les Romains de l'usage de partager la déclamation entre deux Acteurs, si cet usage eût été aussi mauvais qu'on est porté à le croire par un premier mouvement. Il faut donc se défier de ce premier mouvement, autant que les personnes sages se défient de celui qui porte à désapprouver d'abord les modes & les coutumes des pays étrangers.

La représentation de trois Tragédies de Sophocle, conta plus aux Athéniens que la guerre du Péloponèse. On fait les dépenses immenses des Romains pour élever des théâtres, des amphithéâtres & des cirques, même dans les villes des Provinces. Quelques-uns de ces bâtimens qui subsistent encore dans leur entier, sont les monumens les plus précieux de l'Architecture antique. On admire même les ruines de ceux qui sont tombés. L'Histoire Romaine est encore remplie de faits qui prouvent la passion démesurée du peuple

pour

pour les spectacles, & que les Princes & les particuliers faisoient des frais immenses pour la contenter. Je ne parlerai donc ici que du paiement des Acteurs. Macrobe dit qu'Aesopos, un célèbre Comédien tragique, dont nous avons déjà parlé, & le contemporain de Cicéron, laissa en mourant à ce fils, dont Horace & Pline (*) font mention comme d'un fameux dissipateur, une succession de cinq millions qu'il avoit amassés à jouer la Comédie. On lit dans l'Histoire de Pline, que le Comédien Roscius, l'ami de Cicéron, avoit par an plus de cent mille francs de gages (**). *Quippe cum jam apud majores nostros Roscius bistrionis sesterrium quingenta millia annua meritaſſe prodatur.* Il faut même qu'on eût augmenté les appointemens de Roscius depuis le tems où l'état que Pline avoit vu, fut dressé; puisque Macrobe dit que notre Comédien touchoit des deniers publics, près de neuf cent francs par jour, & que cette somme étoit pour lui seul. Il n'en partageoit rien avec sa troupe. *Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit (***)*.

Q 5 L'Orai-

(*) Horat. Sat. 1. 2. c. 10. Plin. 1. 10.

(**) Plin. 1. 7. c. 39.

(***) Macrob. Saturn. 1. 2. c. 10.

L'Oraison que Cicéron prononça pour ce même Roscius, justifie bien le rapport de Plin- ne & celui de Macrobe. Le principal incident du procès qu'avoit Roscius, rouloit sur un esclave qu'on prétendoit que Fannius avoit remis à Roscius, afin qu'il lui enseignât à jouer la Comédie : après quoi Roscius & Fannius devoient vendre cet Esclave pour en partager le prix. Cicéron ne tombe pas d'accord de cette société, & il prétend que Panurgus, c'est le nom de l'Esclave, devoit être sensé appartenir en entier à Roscius qui l'avoit instruit, parce que la valeur du Comédien excédoit de bien loin la valeur de la personne de l'Esclave. La personne de Panurgus, ajoute Cicéron, ne vaut pas trente pistoles, mais l'Eleve de Roscius vaut vingt mille écus. Quand l'Esclave de Fannius n'auroit pas pu gagner dix-huit sols par jour, le Comédien instruit par Roscius, pouvoit gagner dix-huit pistoles. Croirez-vous, dit Cicéron dans un autre endroit, qu'un homme aussi désintéressé que Roscius, veuille s'approprier, aux dépens de son honneur un Esclave de trente pistoles, lui qui depuis douze ans joue la Comédie pour rien, & qui par cette générosité, a manqué de gagner deux millions. Je n'appréte pas trop haut, ajoute Cicéron, le salaire que Roscius auroit reçu. Du moins

moins lui auroit-on donné ce qu'on donne à Dyonisia. Nous avons déjà parlé de cette Actrice. Voilà comment la République Romaine payoit les gens de théâtre. Macrobe (*) dit que Jules César donna vingt mille écus à Laberius, pour engager ce Poëte à jouer lui-même dans une pièce qu'il avoit composée. Nous trouverions bien d'autres profusions sous les autres Empereurs. Enfin l'Empereur Marc-Aurele (**), qui souvent est désigné par la dénomination d'Antonin le Philosophe, ordonna que les Acteurs qui joueroient dans les spectacles que certains Magistrats étoient tenus de donner au peuple, ne pourroient point exiger plus de cinq pièces d'or par représentation, & que celui qui en faisoit les frais, ne pourroit pas leur donner plus du double. Ces pièces d'or étoient à peu près de la valeur de nos Louis de trente au marc, & qui ont cours pour vingt-quatre francs. Tite-Live finit sa dissertation sur l'origine & le progrès des représentations théatrales à Rome, par dire qu'un divertissement, dont les commencement avoient été peu de chose, étoit dégénéré en des spectacles si magnifiques & si somptueux, que les Royaumes les plus

(*) Macr. Sat. l. 2. c. 7.

(**) Capit. in M. Anton.

plus riches auroient eu peine à en soutenir la dépense (*). *Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit.* Comme les Romains étoient la plupart devenus eux-mêmes des Déclamateurs & des Faiseurs de gestes, on ne doit pas être étonné qu'ils fissent un si grand cas des gens de théâtre. Sénèque le père dit dans l'avant propos du premier livre de ses Controverfes : Que les jeunes gens de son tems faisoient leur plus sérieuse occupation de ces deux arts. *Malarum rerum industria invafit animos. Cantandi saltandique nunc obfcæna studia effæminatos tenent.*

Le mal ne fit qu'aller en augmentant. Ammien Marcellin qui vivoit sous le regne de Constantin le Grand, écrit : „ Dans com-
 „ bien peu de nos maisons cultive-t-on en-
 „ core les arts liberaux ? On n'y entend
 „ plus que chanter & jouer des instrumens.
 „ On y fait venir, au lieu d'un Philosophe,
 „ un *Chantre* ; & au lieu d'un Orateur, un
 „ Professeur dans les arts qui servent au théâtre.
 „ On ferme les Bibliothèques, comme on ferme
 „ les tombeaux, pour toujours, & l'on ne songe
 „ qu'à faire faire des hydrauliques, des lyres
 „ énormes, des flutes de toutes espèces & tous
 „ les

(*) Tit. Liv. hist. lib. 7.

„les instrumens qui servent à régler les gestes des Acteurs.” *Quod cum ita sit, pauca domus studiorum seriis cultibus antea celebrata, nunc ludibriis ignaviae torrentes exundant, vocali sono, perstabili tinnitu fidium resultantes. Denique pro Philosopho, Cantor, & in locum Oratoris, Doctor artium ludicrarum accitur, & Bibliothecis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis, fabricantur hydraulica & lyrae in speciem Carpenterum ingentes, tibiaeque & histrionici gestus instrumenta non levia. (*)*

Je dois avertir le lecteur, qu'en évaluant la monnoie Romaine par notre monnoie de compte, je n'ai pas suivi le calcul de Budé, quoique ce calcul fût juste, lorsque ce savant homme le fit. Mais le même marc d'argent qui ne valoit pas douze francs, monnoie de compte, quand Budé écrivoit (**), valoit soixante francs au coin qui avoit cours, quand cette dernière évaluation a été faite. (***) C'est à quoi ceux qui traduisent, ou qui commentent les Auteurs anciens, doivent avoir égard, aussi-bien qu'à évaluer la somme dont parle leur Auteur, métal par métal,

(*) Amm. Marcell. hist. lib. 14.

(**) Sous François I.

(***) En 1718.

tail, parce que la proportion entre l'or & l'argent, n'est plus la même, à beaucoup près, qu'elle l'étoit du tems de la République Romaine. Dix onces d'argent fin payoient alors une once d'or fin; & pour payer aujourd'hui en France une once d'or fin, il faut donner près de quinze onces d'argent fin. Il y a même plusieurs Etats en Europe où l'or est encore plus cher.

Enfin il me paroît raisonnable de juger du progrès qu'une certaine nation pouvoit avoir fait dans les arts qui ne laissent point de monument durable sur lequel on puisse asseoir une décision solide, par le progrès que cette même nation avoit fait dans ces arts qui laissent de tels monumens. Or les monumens de la Poësie, de l'art Oratoire, de la Peinture, de la Sculpture & de l'Architecture des Anciens qui nous sont demeurés, font connoître que les Anciens étoient très-habiles dans tous ces arts, & qu'ils les avoient portés à une grande perfection. Puisqu'il nous en faut tenir au préjugé sur leur habileté dans l'art des représentations théâtrales; ce préjugé ne doit-il point être qu'ils y réussissoient, & que nous donnerions à ces représentations, si nous les voyions, les mêmes louanges que nous donnons à leurs

leurs bâtimens , à leurs statues & à leurs écrits.

Ne pouvons-nous pas même tirer de l'excellence des poëmes des Anciens un préjugé sur le mérite de leurs Acteurs? Ne savons-nous pas encore par les conjectures les plus certaines, que ces Acteurs devoient être excellens. La plupart étoient nés dans la condition d'Esclave, & soumis par conséquent dès l'enfance à faire un apprentissage aussi long & aussi rigoureux que leurs *Patrons* le jugeoient à propos. Ils étoient encore, assurés de devenir un jour libres, opulens & considérés, s'ils se rendoient habiles. En Grece les Comédiens illustres étoient réputés des personnages, & l'on y a vu même des Ambassadeurs & des Ministres d'Etat tirés de cette profession. Quoique (*) les Loix Romaines eussent exclu la plupart des gens de théâtre de l'état de Citoyen, on avoit néanmoins à Rome beaucoup de considération pour eux, & nous en citerons tantôt de bonnes preuves. Ils y faisoient impunément les importans, du moins autant que les Eunuques qui chantent aujourd'hui en Italie.

Nous

(*) Liv. hist. lib. 24. Aug. de Civit. l. 2. c. 11.
Arn. adv. Gen. lib. 7.

Nous savons par des faits que l'apprentissage des gens de théâtre qu'on choissoit apparemment avec de la disposition à réussir, étoit un apprentissage très-long. Suivant le récit de Cicéron, ceux qui jouoient des Tragédies, s'exerçoient des années entières avant que de monter sur le théâtre. Ils faisoient même une partie de leur apprentissage, en déclamant assis, afin qu'ils y trouvassent ensuite plus de facilité à déclamer sur le théâtre où ils parloient debout. Quand on est accoutumé une fois à faire une chose plus difficile que les fonctions ordinaires de son emploi, on en remplit mieux & de meilleure grace ces fonctions. Or la poitrine se trouve plus à son aise dans un homme qui est debout, que dans un homme assis.

Voilà pourquoi l'on exerçoit alors les Gladiateurs avec des armes plus pésantes que les armes avec lesquelles ils devoient combattre. (*) *Difficiliora enim debent esse, quæ exercent, quo sit levius ipsum illud, in quod exercent.* Il faut que les travaux auxquels on nous assujettit pour nous faire faire un apprentissage, soient plus difficiles que le travail dont on veut nous rendre capables. (**)

Gla-

(*) Quint. 1. 11. c. 2.

(**) Seneq. contro. 1. 4.

Gladiatores gravioribus armis discunt, quam pugnant ; dit Sénèque le pere.

Les grands Acteurs n'auroient pas voulu prononcer un mot le matin, avant que d'avoir, pour s'exprimer ainsi, développé méthodiquement leur voix, en la faisant sortir peu à peu, & en lui donnant l'essor comme par degré, afin de ne pas offenser les organes en les déployant précipitamment & avec violence. Ils observoient même de se tenir couchés durant cet exercice. Après avoir joué, ils s'asseyoient; & dans cette posture ils replioient, pour ainsi dire, les organes de leur voix, en respirant sur le ton le plus haut où ils fussent montés en déclamant, & en respirant ensuite successivement sur tous les autres tons, jusqu'à ce qu'ils fussent enfin parvenus au ton le plus bas où ils fussent descendus. Quelque avantage que l'éloquence procurât à Rome, quelque lustre qu'une belle voix donne à l'éloquence, Cicéron ne veut pas qu'un Orateur se rende l'esclave de sa voix, ainsi que le faisoient ces Comédiens. *Me autore (*) nemo dicendi studiosus Græcorum & Tragædorum more voci serviet, qui & annos complures sedentes decla-*

(*) Cic. de Orat. lib. prim.

declamitant, & quotidie, antequam pronunciant, vocem cubantes sensim excitant: eandem cum egerint, ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recolligunt. Il paroît néanmoins, que peu de tems après la mort de Cicéron, lequel Sénèque le pere avoit pu voir, à ce qu'il dit lui-même, les Orateurs Romains mettoient en usage, pour conserver leur voix, les pratiques les plus superstitieuses des Acteurs. Sénèque écrit donc comme une chose rare, en parlant de Porcius Latro, un Orateur son compatriote, son ami & son camarade d'étude: Que ce Porcius qui avoit été élevé en Espagne, & qui étoit accoutumé à la vie sobre & laborieuse qu'on menoit encore dans les Provinces, ne faisoit aucun remède pour conserver sa voix, qu'il n'observoit pas la pratique de la déployer méthodiquement, depuis le ton le plus haut jusqu'au plus bas, & de la replier de même. *Nil vocis causa facere (*), non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere.*

Perse, lorsqu'il parle de ceux qui se disposent à haranguer, ou à réciter quelque chose

(*) Seneq. Controv. lib. prim.

chose en public, met au nombre des précautions, qu'ils prennent, celle de se laver la gorge avec quelque composition faite exprès.

*Grande aliquid, quod pulmo animæ prælargus
anhelet :*

*Scilicet hac populo: pexusque togaque recenti,
 liquido cum plasinate guttur
 Mobile conlueris. (*) . .*

Aristote (**) avoit dit la même chose que Cicéron, sur les soins que les Acteurs, & ceux qui chantoient dans les chœurs, apportent pour conserver leur voix. Apulée nous apprend encore que les Acteurs de Tragédie déclamoient tous les jours quelque chose, afin que leurs organes ne s'enrouillaient pas, pour ainsi dire. (***) *Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veterum parit. Tragædi adeo, ni quotidie proclamant, claritudo arteriarum obsolescit. Igitur itidentidem boando purgant rævum.*

Les écrits des Anciens sont remplis de faits qui prouvent que leur attention sur tout ce qui pouvoit servir à fortifier, ou bien à

R 2 einbel-

(*) Perf. Sat. pr.

(**) Arist. Prov. lib. 10.

(***) Flor. lib. 2.

embellir la voix, alloit jusqu'à la superstition. On peut voir dans le troisième chapitre de l'onzième livre de Quintilien, que par rapport à tout genre d'éloquence, les Anciens avoient fait de profondes réflexions sur la nature de la voix humaine, & sur toutes les pratiques propres à la fortifier en l'exerçant. L'art d'enseigner à fortifier & à ménager sa voix, devint même une profession particulière. Pline indique dans différens endroits de son histoire une vingtaine de plantes, de spécifiques, ou de réceptes propres à fortifier la voix. Ce soin faisoit une partie des occupations sérieuses de toutes les personnes qui parloient, ou qui récitoient en public. Je ne citerai ici que Néron, cet homme de théâtre à qui les Dieux trouverent bon de donner le monde à gouverner. Pline rapporte que ce Prince fût l'auteur d'une nouvelle méthode pour se fortifier la voix. Elle consistoit à déclamer de toute sa force en portant une lampe de plomb sur la poitrine. (*) *Nero quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori imposita sub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem.* Suétone ajoute même quelques particularités assez curieuses,

(*) Pline lib. 39. cap. 3.

rieuses, au récit de Pline. Après avoir parlé du régime dont on uſoit, & des remèdes dont on ſe ſervoit pour avoir la voix plus belle, il raconte que Néron, après qu'il fut de retour de ſon voyage de la Grece, avoit tant d'attention à ſa voix, qu'il faiſoit beaucoup de remèdes afin de la conſerver; & que pour l'épargner il ne voulut plus, lorsqu'il faiſoit une revue des troupes, appeller, ſuivant l'uſage des Romains, chaque ſoldat par ſon nom. Il les faiſoit appeller par ce domeſtique que les Romains tenoient auprès de leurs perſonnes, pour parler pour eux dans les occaſions où il falloit parler haut, afin de ſe faire entendre. *Nec eorum quidquam omittere; quæ generis ejus artiſces, vel conſervandæ vocis cauſa vel augenda facitarent. Sed & plumbeam cartham ſupinus pectore ſuſtinere & cliſtere vomituque purgari, & abſtinere pomis cibisque officientibus. Ac poſt hæc tantum abſuit a remittendo laxandoque ſtudio, ut conſervandæ vocis gratia neque milites unquam, niſi alio verba pronunciante, appellaret.* De tout tems un peu de viſion fut l'appanage des gens de théâtre. Mais les viſions même de Néron & de ſes pareils, montrent en quelle conſidération tous les arts où la beauté

de la voix est d'un grand avantage, se trouvoient dans ces tems-là.

SECTION XVI.

Des Pantomimes, ou des Acteurs qui jouoient sans parler.

Les Anciens, non-contens d'avoir réduit la musique hypocritique ou l'art du geste en méthode, l'avoient tellement perfectionné, qu'il se trouva des Comédiens qui osèrent entreprendre de jouer toutes sortes de pièces de théâtre, sans rien prononcer. Ce furent les Pantomimes qui exprimoient tout ce qu'ils vouloient dire avec les gestes qu'enseignoit l'art de la *Saltation*. Est-ce une raison pour Venus de s'appaiser, dit Arnobe dans son ouvrage contre les superstitions des payens, - qu'un Pantomime ait représenté Adonis, en se servant des gestes qu'enseigne l'art de la danse? (*) *Obliterabit offensam Venus, si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatoriis in motibus Pantomimum?* C'étoit donc sans parler que les Pantomimes se

(*) Arnob. advers. Gent. lib. 7. Google

se faisoient entendre communément. *Histriones* (*) *quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando, plerumque aperiunt & exponunt.* Les Histrions nous exposent, ils nous font entendre une Fable ordinairement sans parler.

En effet, il semble, en lisant Lucien (**), qu'on chantoit quelquefois le sujet que le Pantomime exécutoit; mais il est aussi constant par plusieurs passages que je citerai plus bas, que le Pantomime représentoit souvent, sans que personne chantât ou prononçât, les vers des scènes qu'il déclamoit en son jeu muet. Le nom de Pantomimes qui signifie imitateur de tout, étoit donné à cette espèce de Comédiens, apparemment parce qu'ils imitoient, & parce qu'ils expliquoient toutes sortes de sujets avec leur geste. Nous allons voir que non-seulement le Pantomime représentoit quelquefois un personnage, comme le faisoient les autres Comédiens; mais qu'il peignoit quelquefois, qu'il décrivait avec son geste l'action de plusieurs personnages. Par exemple, si quelquefois on partageoit entre deux Pantomimes la scène de Mercure & de Sosie dans la Comédie

R 4

d'Am-

(*) Aug. de Magist.

(**) Lucian. de Orch.

d'Amphitryon ; si quelquefois un Acteur y jouoit le rôle de Sosie, & un autre Acteur le rôle de Mercure, quelquefois aussi le même Acteur jouoit les deux rôles, en faisant alternativement le personnage de Mercure & le personnage de Sosie.

Nous avons dit ci-dessus que l'art du geste étoit composé de gestes naturels & de gestes d'institution. On peut bien croire que les Pantomimes se servoient des uns & des autres, & qu'ils n'avoient pas encore trop de moyens pour se faire entendre. Aussi, comme le dit Saint Augustin, tous les mouvemens d'un Pantomime signifioient quelque chose. Tous les gestes étoient des phrases, pour ainsi dire, mais seulement pour ceux qui en avoient la clef. (*) *Histriones omnium membrorum motibus dant signa quadam scientibus, & cum oculis eorum fabulantur.*

Comme les Pantomimes employoient plusieurs gestes d'institution dont la signification étoit arbitraire, il falloit du moins être habitué à les entendre, pour ne rien perdre de tout ce qu'ils vouloient dire. En effet, Saint Augustin nous apprend dans le même livre qui vient d'être cité, que lorsque les

Pan-

(*) S. Aug. de Doctr. Chr. l. 2.

Pantomimes eurent commencé à jouer sur le théâtre de Carthage, il fallut durant long-tems que le Crieur public instruisît le peuple à haute voix du sujet qu'ils alloient représenter avec leur jeu muet. Même encore aujourd'hui, ajoute ce Pere, il y a des vieillards qui se souviennent, à ce qu'ils m'ont dit, d'avoir vu pratiquer cet usage. D'ailleurs nous voyons que ceux qui ne sont pas initiés aux mysteres de ces spectacles, n'entendent guères ce que les Pantomimes veulent dire, à moins que celui auprès de qui ils sont placés, ne le leur explique. *Primis temporibus saltante Pantomimo, praeconuntiabat populis Carthaginis, quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque, si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significant, frustra intentus est.* Mais l'usage apprenoit à entendre le langage muet des Pantomimes à ceux qui ne l'avoient pas étudié par méthode, à peu près comme il apprend la signification de tous les mots d'une langue étrangere, dont on fait déjà plusieurs termes, quand on vit au milieu d'un peuple qui parle cette langue-là. Le

mot qu'on fait, fait deviner le mot qu'on ne fait pas, & celui-là fait à son tour deviner un autre mot. Quand on avoit une fois l'intelligence de ce langage, les gestes qu'on connoissoit, faisoient deviner les nouveaux gestes que les Pantomimes inventoient, suivant les apparences, de tems en tems, & ces gestes servoient dans la suite pour en deviner encore de plus nouveaux.

Le Poëme de Sidonius Appollinaris, qui a pour titre, *Narbonne*, & qui est adressé à Consentius citoyen de cette ville-là, fait foi que plusieurs Pantomimes jouoient leurs pièces sans prononcer un seul mot. Sidonius y dit à son ami: „Lorsqu'après avoir „terminé vos affaires, vous alliez vous dé- „lasser au théâtre, tous les Comédiens trem- „bloient devant vous. Il sembloit qu'ils „dussent jouer devant Appollon & les neuf „Muses. Vous étiez d'abord au fait de ce „que Caramalus & Phabaton représentoient, „sans prononcer un parole, en se faisant „entendre par un geste parlant, pour ainsi „dire; & en s'exprimant tantôt d'un signe „de tête, tantôt de la main, & tantôt par „un autre mouvement du corps. Vous fa- „viez d'abord si c'étoit Jason, Thyeste, ou

„quelqu'autre perſonnage qu'ils vouloient
„repréſenter.”

*Coram te Caramalus aut Phabaton
Clauſis faucibus & loquente geſtu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu, &c. (*)*

Ce Caramalus & ce Phabaton étoient, comme nous l'apprend le Pere Sirmond dans ſes notes ſur (**) Sidonius, deux Pantomimes illuſtres, & dont il eſt fait mention dans les lettres d'Ariſtenete & dans Leontius le Scolastique. Le Commentateur de Sidonius rapporte même à ce ſujet l'Epigramme ancienne qu'on va lire, & dont on ne connoît point l'Auteur :

*Tot linguæ, quot membra viro, mirabilis eſt
ars,
Quæ facit articulos, ore ſilente loqui.*

Tous les membres du corps d'un Pantomime ſont autant de langues, à l'aide de ſquelles il parle ſans ouvrir la bouche.

On conçoit bien comment les Pantomimes pouvoient venir à bout de décrire intelligiblement une action, & de donner à entendre

(*) Sidon. Car. 23. Vers 268.

(**) Sirm. in not. ad Sidon. p. 157. Google

dre par le geste, les mots pris dans le sens propre, comme le ciel, la terre, un homme, &c. aussi-bien que les verbes qui marquoient des actions, ou des *affections*. Mais dira-t-on, comment pouvoient-ils donner à entendre les mots pris dans le sens figuré, qui sont si fréquens dans le style poétique? Je répondrai en premier lieu, que le sens de la phrase donnoit quelquefois l'intelligence de ces mots pris au sens figuré.

En second lieu, Macrobe (*) nous donne l'idée de la maniere dont les Pantomimes s'y prennoient, lorsqu'ils avoient quelqu'un de ces mots à exprimer. Il raconte qu'Hilas, l'Eleve & le concurrent de Pylade, qui fut l'inventeur de l'art des Pantomimes, comme nous l'allons dire, exécutoit à sa maniere un monologue qui finissoit par ces mots, *Agamemnon le Grand*. Hilas, pour les exprimer, fit tous les gestes d'un homme qui veut mesurer un autre homme plus grand que lui. Pylade lui cria du parterre, mon ami, tu fais bien de ton Agamemnon un homme grand, mais tu n'en fait pas un grand homme! Le peuple voulut que dans l'instant Pylade joua le même rôle. Auguste, sous le regne de qui cette aventure arriva, aimoit mieux

(*) Macrob. Saturn. 2. c. 7. Google

mieux que le peuple fut le maître au théâtre que dans le champ de Mars. Le peuple fut donc obéi; & lorsque Pylade exécuta l'endroit où il avoit repris si hautement son Eleve, il représenta par son geste & par son attitude la contenance d'un homme plongé dans une profonde méditation, pour exprimer le caractère propre du grand homme. Il n'étoit pas difficile de concevoir qu'il vouloit dire par-là qu'un homme, plus grand homme que les autres, c'étoit un homme qui pensoit plus profondément qu'eux. L'émulation étoit si grande entre Pylade & Bathylle un autre Pantomime, qu'Auguste, à qui elle donnoit quelquefois de l'embarras, crut qu'il devoit en parler à Pylade, & l'exhorter à bien vivre avec son concurrent que Mécenas protégeoit. Pylade (*) se contenta de lui répondre que ce qui pouvoit arriver de mieux à l'Empereur, c'étoit que le peuple s'occupât de Bathylle & de Pylade. On croit bien qu'Auguste ne trouva point à propos de répliquer à cette réponse.

Parlons de la personne des Pantomimes. L'Auteur du *Traité contre les spectacles des Anciens*, que nous avons dans les *Oeuvres de Saint Cyprien*, définit le Pantomime, un mon-

(*) Dion. lib. 54.

monstre qui n'est ni homme ni femme, dont toutes les manieres sont plus lascives que celles d'aucune courtisane, & dont l'art consiste à prononcer avec son geste. Cependant, ajoute-t'il, toute la ville se met en mouvement pour lui voir représenter, en gesticulant, les infamies de l'antiquité fabuleuse. *Huic dedecori condignum dedecus super inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem molliem dissolutus. Cui ars est verba manibus expedire, & propter unum, nescio quem, nec virum nec faminam, commovetur civitas, ut desaltentur fabulosa antiquitatis libidines.* Il falloit que les Romains se fussent mis en tête que l'opération qu'on feroit à leurs Pantomimes, pour les rendre Eunuques, leur conserveroit dans tout le corps une souplesse que des hommes ne peuvent avoir. Cette idée, ou, si l'on veut, le caprice faisoit exercer sur les enfans qu'on destinoit à ce métier, la même cruauté qu'on exerce encore dans quelques pays sur les enfans, dont on ne veut point que la voix mue. Saint Cyprien, dans la lettre qu'il écrivit à Donat pour lui rendre compte des motifs de sa conversion à la Religion Chrétienne, dit que les spectacles qui font une partie du culte des Payens, sont
pleins

pleins d'infamie & de barbarie. Après avoir cité les horreurs de l'amphithéâtre, il ajoute, en parlant des Pantomimes, qu'on dégrade les mâles de leur sexe pour les rendre plus propres à faire un métier si deshonnête, & que le maître qui a su faire ressembler davantage un homme à une femme, est celui qui passe pour avoir fait le meilleur disciple. *Evitantur mares, omnis honor & vigor sexus enervati corporis dedecore emollitur, plus-que illic placet, quisquis virum in fœminam magis, fregerit.* Combien, dit Tertullien dans son Traité contre les spectacles, un Pantomime est-il obligé de souffrir de maux dans son corps, afin qu'il puisse devenir un Comédien? *Quæ denique Pantomimus à pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit.*

En effet, Lucien dit (*) que rien n'étoit plus difficile que de trouver un bon sujet pour faire un Pantomime. Après avoir parlé de la taille, de la souplesse, de la légèreté & de l'oreille qu'il doit avoir, il ajoute, qu'il n'est pas plus difficile de trouver un visage à la fois doux & majestueux. Il veut ensuite qu'on enseigne à cet Acteur, la musique, l'histoire, & je ne sai combien d'autres choses capables

(*) Lucian. de Orch.

pables de faire mériter le nom d'homme de lettres à celui qui les auroit apprises.

Nous lisons dans Zozone & dans Suidas (*), que l'art des Pantomimes naquit à Rome sous l'empire d'Auguste, & c'est ce qui fait dire à Lucien que Socrate (**) n'avoit vu la danse que dans son berceau. Zozone compte même l'invention de l'art des Pantomimes parmi les causes de la corruption des mœurs du peuple Romain, & des malheurs de l'Empire. *Nam & Pantomimorum saltatio prius incognita, temporibus iis in usu esse cepit, Pylade ac Batyllo primis ejus autoribus, & præterea quadam alia, quæ multis huc usque malis causam præbuerunt.* En effet, les Romains, comme on va le voir, devinrent fous de cette espèce de spectacle.

Les deux premiers Instituteurs du nouvel art, furent donc Pylade & Batylle, qui ont rendu leurs noms aussi célèbres dans l'Histoire Romaine, que le peut être dans l'Histoire moderne le nom du Fondateur de quelque établissement que ce soit. Pylade avoit composé son recueil, de gestes tirés, pour m'exprimer ainsi, des trois Recueils de gestes dont nous avons déjà parlé, & qui servoient pour
la

(*) Zoz. hist. lib. pr.

(**) Lucian. de Orch.

la Tragédie, pour la Comédie, & pour ce Poëme dramatique que les Anciens appelloient Satyres (*). Pylade avoit nommé l'*Italique*, l'art du geste propre aux Pantomimes. Ainsi depuis le tems de Pylade il y eut quatre recueils de gestes propres au théâtre : l'*Emmelie* qui servoit à jouer la Tragédie; le *Cordax* qui servoit pour la Comédie; le *Sicinis* qui servoit pour la Satyre; & l'*Italique* qui servoit pour les pièces exécutées par les Pantomimes. Monsieur Calliachy Candiot, mort vers l'année 1708 (**); Professeur en Belles-Lettres dans l'Université de Padoue, prétend que l'art des Pantomimes fût plus ancien qu'Auguste, mais il prouve mal son opinion. Cet Auteur prend pour l'art des Pantomimes, qui consistoit à réciter une pièce ou une scène suivie sans parler, ce que Tite-Live (***) appelle *imitandorum Carminum actum*, l'art d'exprimer à son gré & arbitrairement *en dansant*, quelques passions; art qui étoit certainement plus ancien qu'Auguste.

Nous

(*) Athen. Deip. l. pr.

(**) De Ludis scen. c. 9. & 10.

(***) Tit. Liv. l. 7.

Nous rapporterons dans la suite un passage de Sénèque le pere qui avoit pu voir Pylade & Bathylle, dans lequel il est dit que Pylade réussissoit beaucoup mieux que Bathylle, dans les sujets tragiques; mais que dans les sujets comiques, Bathylle réussissoit beaucoup mieux que Pylade. Athenée nous donne la même idée de ces deux Pantomimes. Nous trouvons la même remarque dans un grand nombre d'anciens Ecrivains.

Pour dire que les Pantomimes jouoient une pièce, on disoit *Fabulam saltabant*, mais nous en avons déjà exposé les raisons. On se servoit dans ces représentations de flutes d'une espèce particulière, & qu'on appelloit *Tibia Dactilica* (*). Apparemment que le son de cette flute imitoit le son de la voix humaine mieux que les autres, & de la manière dont l'imitent nos flutes traversières. Elle en étoit plus propre à jouer le sujet, c'est-à-dire, suivant ma conjecture, le chant noté des vers, ou la déclamation qui devoit se réciter dans les représentations ordinaires: car on voit par un passage de Cassiodore rapporté ci-dessus (**) que la flute *Dactilica* étoit soutenue par d'autres instrumens qui ser-

(*) Onom. Pol. l. 4. c. 10.

(**) Cassiod. Epist. 51. l. 4.

servoient apparemment de basse continue à son chant.

Ce qui paroîtra surprenant, c'est que ces Comédiens qui entreprenoient de représenter des pièces sans parler, ne pouvoient pas s'aider des mouvemens du visage dans leur déclamation. Qu'on me permette cette phrase. Il falloit qu'ils eussent de l'expression de reste. Mais il est toujours constant qu'ils jouoient masqués, ainsi que les autres Comédiens. Lucien dit dans son *Traité de la Danse*, que le masque du Pantomime n'avoit pas une bouche béante, comme les masques des Comédiens ordinaires, & qu'il étoit beaucoup plus agréable. Macrobe raconte que Pylade se fâcha un jour, qu'il jouoit le rôle d'Hercule furieux, de ce que les spectateurs trouvoient à redire à son geste trop outré, suivant leur sentiment. Il leur cria donc, après avoir ôté son masque: Fous, que vous êtes, je représente un plus grand fou que vous. Macrobe (*) rapporte encore dans le même endroit d'autres traits de ce fameux Instituteur des Pantomimes.

Il est à croire que ces Comédiens commencèrent d'abord par exécuter, à leur manière, les scènes des Tragédies & des Comédies,

S 2

(*) Macrobi. Saturn. l. 2. c. 7.

dies, qui s'appelloient des cantiques. Je fonde cette conjecture sur deux raisons. La première, est que les Ecrivains de l'antiquité, qui ont vécu avant Apulée, ne parlent point, autant qu'il m'en souvient, de pièces dramatiques exécutées par une troupe de Comédiens Pantomimes. Ils ne font mention que de Monologues ou de Cantiques *danfés* par ces Comédiens muets. Nous trouvons même dans l'ouvrage de Lucien, qui vient d'être cité, qu'un étranger voyant cinq habits préparés pour un même Pantomime qui devoit jouer successivement cinq rôles différens, demanda si la même personne les porteroit tous cinq. Il semble qu'il n'y auroit pas eu lieu à faire cette question, si l'on avoit vu dès lors des troupes de Comédiens Pantomimes. La seconde raison, c'est que vraisemblablement la chose a dû arriver ainsi. Il aura fallu que les premiers Pantomimes, pour être goûtés par les spectateurs, s'en fissent entendre; & nos Comédiens, pour être plus aisément entendus, auront commencé par exécuter en déclamation muette, les plus belles scènes des pièces dramatiques les plus connues. S'il se formoit des Pantomimes à Paris, ne conçoit-on pas qu'ils débute-
roient par exécuter dans leur jeu muet les

belles

belles scènes du Cid & des autres pièces les plus connues, en choisissant celles où l'action demande que le Comédien prenne plusieurs attitudes singulières, qu'il fasse plusieurs gestes faciles à remarquer, & qu'on puisse reconnoître aisément, quand on les voit faire sans entendre le discours dont ils font l'accompagnement naturel. Ils débuteroient, par exemple, en représentant la scène qui se passe entre Mercure & Sosie, dans le premier Acte d'Amphitrion. Si les Pantomimes vouloient exécuter les scènes de nos Opera, ils débuteroient par la dernière scène du quatrième Acte de Roland, où ce Héros devient furieux.

Peut-être fut ce du tems de Lucien même qu'il se forma des troupes complètes de Pantomimes, & qu'ils commencerent à jouer des pièces suivies. Apulée qui a pu voir Lucien, nous rend un compte exact de la représentation du Jugement de Paris, faite par une troupe de Pantomimes (*). On voit dans ce récit curieux que Junon, Pallas & Vénus parlerent l'une après l'autre à Paris, & qu'elles lui firent les promesses que tout le monde fait, en s'expliquant par des gestes & par des

S 3

(*) Apul. Met. lib. 10.

des démonstrations concertées avec les instrumens qui les accompagnoient. Apulée remarque même plusieurs fois que c'étoit en gesticulant qu'elles se faisoient entendre *nutibus*, ou *gestibus*. Apulée dit, en parlant de Junon : *Hæc puella varios modulòs concinente tibia, præ cæteris quieta & inaffectata gesticulatione, nutibus honestis pastoris pollicetur, si sibi præmium decoris addixisset, & sese regnum totius Asia tributuram.* Pour Minerve : *Hæc inquieto capite & oculis in aspectum minacibus citato & intorto genere gesticulationis alacer, demonstrabat Paridi, si sibi forma victoriam tradidisset, sortem trophæisque bellicis inclytum suis adminiculis futurum.* Quant à Vénus : *Sensim annutante capite cæpit incedere, mollique tibiæ sono delicatis respondere gestibus, & non nunquam saltare solis oculis.* Hæc ut primum ante conspectum judicis facta est nisu brachiorum polliceri videbatur, &c. Chaque Déesse avoit encore sa suite particulière & composée de plusieurs Acteurs.

Comme les Pantomimes étoient dispensés de rien prononcer ; & comme ils n'avoient que des gestes à faire, on conçoit aisément que toutes leurs démonstrations étoient plus

vives, & que leur action étoit beaucoup plus animée que celle des Comédiens ordinaires. Ces derniers ne pouvoient dans les Dialogues donner à la gesticulation qu'une partie de leur attention & de leurs forces, parce qu'alors ils parloient eux-mêmes, & qu'ils étoient obligés dans les Monologues où ils ne parloient pas, à faire tomber en cadence leur jeu muet avec la récitation de celui qui prononçoit pour eux. Le Pantomime au contraire étoit entièrement le maître de son action, & son unique soin étoit de rendre intelligiblement ce qu'il vouloit exprimer. Aussi Cassiodore appelle-t'il les Pantomimes, des hommes dont les mains disertes avoient, pour ainsi dire, une langue au bout de chaque doigt. Des hommes qui parloient en gardant le silence, & qui savoient faire un récit entier sans ouvrir la bouche. Enfin des hommes quë Polymnie, la Muse qui présidoit à la musique, avoit formés, afin de montrer qu'il n'étoit pas besoin d'articuler des mots pour faire entendre sa pensée. C'est ainsi qu'il s'en explique dans la lettre qu'il écrit au nom de Théodoric Roi des Ostrogots, à Simmaque Préfet de Rome, pour lui ordonner de faire réparer le théâtre de

Pompée aux dépens de ce Prince. Cassiodore, après y avoir parlé des Tragédies & des Comédies qui se représentoient sur ce théâtre, ajoute donc (*); *Orchestarum loquacissima manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur, ostendens homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.*

Si l'on en croit Martial & quelques autres Poètes, les Pantomimes faisoient des impressions prodigieuses sur les spectateurs. On fait les vers de Juvenal.

*Chironomum Lædam molli saltante Bathyllo
Tuccia, &c.*

Mais la plupart de ces passages sont tels qu'on ne sauroit les citer même en Latin. D'ailleurs les Poètes sont suspects d'exagération. Ainsi contentons-nous de citer les Ecrivains en prose.

Séneque le pere qui exerçoit une profession des plus graves qui fussent de son tems, confesse que son goût pour les représentations des Pantomimes, étoit une véritable passion. Pour citer ma folie, ce sont ses termes, Py-
lade

(*) Variar. Epist. 1. 4. Epist. 51.

lade n'étoit plus le même Acteur dans le Comique, ni Bathylle dans le tragique. Quand Sénèque dit ce qu'on vient de lire, il parle de la difficulté qu'il y a de réussir dans plusieurs professions (*). *Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comædia, Bathyllus in Tragædia multum à se aberant.* Lucien dit qu'on pleuroit aux représentations des Pantomimes, comme à celles des autres Comédies.

L'art des Pantomimes auroit eu plus de peine à réussir parmi les Nations Septentrionales de l'Europe, dont l'action naturelle n'est pas fort éloquente, ni assez marquée pour être reconnue bien facilement, lorsqu'on la voit sans entendre le discours dont elle doit être l'accompagnement naturel. La copie est toujours moins animée que son original. Mais, comme nous l'avons observé déjà, les conversations de toute espèce sont plus remplies de démonstrations, elles sont bien plus parlantes aux yeux, s'il est permis d'user de cette expression, en Italie, que dans nos contrées. Un Romain qui veut bien quitter la gravité de son maintien étudié, & qui laisse agir sa vivacité naturelle,

S 5

(*) Seneq. in Controv. 2.

relle, est fertile en gestes; ist est fécond en démonstrations, qui signifient presque autant que des phrases entières. Son action rend intelligible bien des choses que notre action ne feroit pas deviner; & ses gestes sont encore si marqués, qu'ils sont faciles à reconnoître lorsqu'on les revoit. Un Romain qui veut parler en secret à son ami, d'une affaire importante, ne se contente pas de ne se point mettre à portée d'être entendu, il a encore la précaution de ne se point mettre à portée d'être vu, craignant avec raison que ses gestes & que les mouvemens de son visage ne fissent deviner ce qu'il va dire.

On remarquera que la même vivacité d'esprit, que le même feu d'imagination, qui fait faire par un mouvement naturel des gestes animés, variés, expressifs & caractérisés, en fait encore comprendre facilement la signification, lorsqu'il est question d'entendre le sens des gestes des autres. On entend facilement un langage qu'on parle. Mais le langage des muets du Grand Seigneur, que leurs compatriotes n'ont pas de peine à comprendre, & qui leur semble un langage distinctement articulé, ne paroîtroit qu'un bourdonnement confus aux peuples du Nord

Nord de l'Europe. Joignons à ces remarques la réflexion qu'on fait ordinairement, qu'il y a des nations dont le naturel est plus sensible que celui d'autres nations; & l'on n'aura pas de peine à comprendre que des Comédiens qui ne parloient point, pussent toucher infiniment des Grecs & des Romains; dont ils imitoient l'action naturelle.

J'alléguerai comme une espèce de preuve de ce que je viens d'avancer, le livre d'un Auteur Italien, Giovanni Bonifacio, intitulé, *l'Arte de' Cenni*, ou, l'art de s'expliquer par signes. On ne voit pas, en lisant cet Ouvrage, que son Auteur ait fû que les Pantomimes des Anciens se fissent entendre sans parler, cependant la chose lui a paru possible.. C'est ce qui lui a fait composer un volume *in-quarto* de plus de six cens pages, & divisé en deux Parties. Il enseigne dans la première la méthode de dire ce qu'on veut par signes & par gestes; & il montre dans la seconde partie l'utilité de ce langage muet. Ce livre fut imprimé à Vienne en 1616 (*).

Je reviens aux Auteurs de l'antiquité qui parlent du succès des représentations que faisoient les Pantomimes.

Lucien

(*) Chez Grossi.

Lucien (*) se déclare lui-même zélé partisan de l'art des Pantomimes, & l'on sent qu'il avoit du plaisir à raconter les faits qui pouvoient faire honneur à cet art. Il dit entre autres choses, qu'un Philosophe Cinique traitoit de badinage puérile l'art de ces Comédiens muets, & qu'il le définissoit un Recueil des gestes que la musique & l'appareil de l'exécution faisoient passer. Mais un Pantomime de la Cour de Néron, pour montrer à ce Philosophe qu'il avoit tort, exécuta devant lui en déclamation muette & sans aucun accompagnement, les amours de Mars & de Vénus. Le Cinique fut obligé de tomber d'accord que l'art du Pantomime étoit un art réel. Lucien raconte encore qu'un Roi des environs du Pont-Euxin, qui se trouvoit à Rome sous le regne de Néron, demanda à ce Prince, avec beaucoup d'empressement, un Pantomime qu'il avoit vu jouer, pour en faire son Interprete en toutes langues. Cet homme, disoit-il, se fera entendre de tout le monde, au lieu que je suis obligé de payer je ne sai combien de Truchemens, pour entretenir commerce avec mes voisins qui parlent plusieurs langues différentes, & que je n'entends point.

Nous

(*) Lucian. in Orchest.

Nous sommes aussi peu capables de décider sur le mérite de l'art des Pantomimes, que sur le mérite du partage de la déclama-tion entre deux Acteurs. Nous ne les avons pas vu représenter. Il me semble néanmoins que les personnes qui se plaisent à voir la Comédie Italienne, & principalement celles qui ont vu jouer le vieil Octave, le vieil Scaramouche, & leurs camarades Arlequin & Trivelin, sont persuadées que l'on peut bien exécuter plusieurs scènes sans parler. Mais nous pouvons alléguer des faits qui prouveront mieux que des raisonnemens, que cette exécution est possible. Il s'est formé en Angleterre des troupes de Pantomimes, & même quelques-uns de ces Comédiens ont joué à Paris sur le théâtre de l'Opéra Comique, des scènes muettes que tout le monde entendoit. Quoique Roger n'ouvrit point la bouche, on comprenoit sans peine tout ce qu'il vouloit dire. Quel apprentissage Roger avoit-il fait en comparaison de celui que faisoient les Pantomimes des Anciens? Roger savoit-il seulement qu'il y eût jamais eu un Pylade & un Bathyllé.

Il y a environ vingt ans qu'une Princesse, qui joint à beaucoup d'esprit naturel, beau-

coup de lumières acquises, & qui a un grand goût pour les spectacles, voulut voir un essai de l'art des Pantomimes anciens, qui pût lui donner une idée de leurs représentations plus certaine que celle qu'elle en avoit conçue en lisant les Auteurs. Faute d'Acteurs instruits dans l'art dont nous parlons, elle choisit un Danseur & une Danseuse, qui véritablement étoient l'un & l'autre d'un génie supérieur à leur profession, & pour tout dire, capables d'inventer. On leur fit donc représenter; en gesticulant sur le théâtre de Sceaux, la scène du quatrième Acte des Horaces de Corneille, dans laquelle le jeune Horace tue sa sœur Camille, & ils l'exécuterent au son de plusieurs instrumens qui jouoient un chant composé sur les paroles de cette scène, qu'un habile homme (*) avoit mises en musique, comme si l'on eût dû les chanter. Nos deux Pantomimes novices s'animerent si bien réciproquement par leurs gestes & par leurs démarches, où il n'y avoit point de pas de danse trop marqués, qu'ils en vinrent jusqu'à verser des larmes. On ne demandera pas s'ils touchèrent les spectateurs. Nous savons aussi que les Chinois ont encore aujourd'hui des Comédiens, qui

(*) M. Mouret.

qui, comme les Pantomimes, jouent sans parler, & que les Chinois aiment beaucoup ces Comédiens. Les danfes des Perfans ne font-elles pas des scènes de Pantomimes?

Ce qui est certain, c'est que l'art des Pantomimes charma les Romains dès sa naissance, qu'il passa bientôt dans les Provinces de l'Empire les plus éloignées de la Capitale, & qu'il subsista aussi longtems que l'Empire. L'Histoire des Empereurs Romains fait mention plus souvent des Pantomimes fameux que des Orateurs célèbres. Les Romains étoient épris des spectacles, comme on le voit dans le Traité de la Musique qui est dans les Oeuvres de Plutarque. *Tous ceux qui se mettent à la Musique, se donnent à la théâtrale pour délecter.* Or les Romains préféroient les représentations des Pantomimes à celles des autres Comédiens.

Notis avons vu que cet art avoit commencé sous Auguste. Il plaisoit beaucoup à ce Prince, & Bathylle enchantoit Mécénas. Dès les premières années du regne de Tibère, le Sénat fut obligé de faire un Règlement pour défendre aux Sénateurs de fréquenter les Ecoles des Pantomimes, &

aux Chevaliers Romains de leur faire cortège dans les rues. On n'avoit pas fait ce réglemeut fans nécessité. *Ne Domos Pantomimorum Senator introiret; ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent*, dit Tacite (*).

Quelques années après il fallut chasser de Rome les Pantomimes. (**) L'extrême passion que le peuple avoit pour leurs représentations, donnoit lieu de tramer des cabales pour faire applaudir l'un plutôt que l'autre, & ces cabales devenoient des factions. Nous voyons même dans une Lettre de Cassiodore (***) que les Pantomimes avoient pris des livrées différentes, à l'imitation de ceux qui conduisoient les chariots dans les courses du Cirque. Les uns s'appellerent les Bleux; & les autres, les Verds, &c. Le peuple se partagea donc aussi de son côté, & toutes les factions du Cirque, dont il est parlé si souvent dans l'Histoire Romaine, épousèrent des troupes de Pantomimes. Ces factions dégénéroient quelquefois en partis aussi échauffés les uns contre les autres, que les Guelfes & les Gibelins

(*) Tacit. Ann. lib. prim.

(**) Ibid. lib. pr.

(***) Variar. Ep. lib. pr. Epist. 20.

linis peuvent l'avoir été ſous les Empereurs d'Allemagne. Il falloit avoir recours à un expédient triſte pour le gouvernement qui ne cherchoit que les moyens d'amuſer le peuple, en lui fourniffant du pain, & en lui donnant des ſpectacles, mais devenu néceſſaire: c'étoit celui de faire fortir de Rome tous les Pantomimes.

Séneque, le Précepteur de Néron, après s'être plâint que pluſieurs de ces Ecoles qui portoient le nom du Philoſophe dont on y enſeignoit le ſyſtème, ſe fuſſent anéanties, & que le nom de leur Inſtituteur fût oublié, ajoute; La mémoire d'aucun Pantomime célèbre ne s'éteint. L'Ecole de Pylade & celle de Bathylle ſubſiſtent toujours conduites par leurs Eleves, dont la ſucceſſion n'a point encore été interrompue. La ville de Rome regorge de Profeſſeurs qui enſeignent cet art, & qui ne manquent pas de diſciples. Ils trouvent des théâtres dans toutes les maiſons. Les maris & les femmes ſe diſputent à qui leur donnera le haut du pavé. (*) *At quanta cum cura laboratur, ne alicujus Pantomimi nomen intercidat. Stant per ſucceſſores Pyladis & Bathylli domus. Harum artium*

(*) Nat. Quæſt. 1. 7. cap. 32.

Tome III.

T

artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. Mares uxoresque contendunt, uter det latus illis.

L'équivoque affectée qui se trouve dans les derniers mots de ce passage, s'explique par ce que Tertullien dit de la passion effrénée que les hommes & les femmes avoient alors pour les Pantomimes. (*) *Quibus viri animas, fœmina aut illi etiam corpora sua substernunt.* On peut ajouter à cela ce que dit Galien dans ses pronostics : qu'ayant été appelé pour voir une femme de condition attaquée d'une maladie extraordinaire, il découvrit par les altérations qui survinrent dans la malade, quand on parla d'un certain Pantomime devant elle, que son mal venoit uniquement de la passion qu'elle avoit conçue pour lui, & des efforts qu'elle faisoit pour la cacher.

Les Pantomimes furent encore chassés de Rome sous Néron & sous quelques autres Empereurs ; mais, comme nous l'avons déjà dit, leur exil ne duroit pas longtems, parce que le peuple ne pouvoit plus se passer d'eux, & parce qu'il survenoit des conjonctures où le Souverain, qui croyoit avoir besoin de la
faveur

(*) Tertull. de Spect.

faveur de la multitude, oherchoit à faire des actions qui lui fussent agréables. Par exemple, Domitien les avoit chassés, & Nerva son successeur les fit revenir, quoiqu'il ait été un des plus sages Empereurs. Nous voyons aussi que le peuple fatigué des désordres auxquels les Pantomimes donnoient lieu, demanda lui-même quelquefois leur expulsion avec autant d'empressement qu'il demandoit leur retour en d'autres tems. *Neque a te minore concentu, ut tolleres Pantomimos, quam a patre tuo, ut restitueret, exactum est*, dit Pline le jeune, en parlant à Trajan.

Quelques Auteurs modernes ont cru que Néron avoit chassé de Rome tous les Comédiens, parce que Tacite, en racontant l'expulsion des Pantomimes, use du mot général dont on se servoit pour désigner ceux qui jouoient sur le théâtre. Il chassa d'Italie tous les Histrions, dit Tacite, c'étoit l'unique moyen d'empêcher les tumultes qui naissoient au théâtre. (*) *Non aliud remedium repertum est, quam ut Histriones Italia pellerentur*. Mais on peut encore faire voir qu'il n'y eut alors que les Pantomimes de chassés, & que Tacite par une négligence

T 2 excu-

(*) Tacit. Annal. l. 13.

excusable en un pareil sujet, a mis le nom du genre pour le nom d'une de ses espèces. La première raison, c'est que Tacite, immédiatement après les mots que je viens de citer, ajoute une circonstance qui prouve bien que Néron n'avoit pas fait fermer les théâtres. Il ordonna, dit cet Historien, que dorénavant les soldats monteroient une garde au théâtre, comme ils l'avoient montée précédemment. Depuis quelque tems Néron avoit ôté cette garde pour paroître plus populaire. *Milesque theatro rursum assideret.* La seconde raison, c'est que Tacite, en parlant du retour des Histrions, dont il avoit raconté l'expulsion, les appelle Pantomimes (*). *Redditi quam scenæ Pantomini certaminibus sacris prohibebantur.*

(*) Ibid. lib. 14.

*

*

*

SECTION XVII.

Quand ont fini les représentations somptueuses des Anciens. De l'excellence de leurs chants.

L'art des Pantomimes, celui des Comédiens qui savoient exécuter la déclama-tion partagée en deux tâches, l'art des Compositeurs de déclama-tion, en un mot, plusieurs des arts subordonnés à la science de la musique, seront pèris, suivant les apparences, quand les représentations somptueuses qui avoient donné l'être à la plupart de ces arts musicaux, & qui faisoient subsister ceux qui les cultivoient, auront cessé sur le théâtre de Marcellus & sur les autres théâtres vastes & capables de contenir des milliers de spectateurs. En quel tems précisément ces théâtres magnifiques, & dont la grandeur avoit donné lieu à mettre dans la représentation des pièces dramatiques tous les raffinemens dont nous avons parlé, furent-ils abandonnés ? Je réponds :

Nous voyons bien dans les ouvrages de Saint Augustin, qui mourut l'an quatre cens

trente de l'Ere Chrétienne, que dès son tems les théâtres commençoient à se fermer dans la plupart des villes de l'Empire Romain. L'inondation des barbares qui se répandoient dans tout l'Empire, ôtoit au peuple des pays désolés le moyen de faire la dépense des spectacles. (*) *Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra*, dit ce Pere, en parlant de la situation présente de l'Etat. Mais d'un autre côté nous voyons aussi dans plusieurs Lettres de Cassiodore, qui ont été déjà citées, & qui sont écrites vers l'an de Jesus-Christ 520, que les théâtres étoient encore ouverts à Rome un siècle entier après les tems dont parle Saint Augustin. Les grands théâtres de cette Capitale n'avoient pas été fermés, ou bien on les avoit rouverts. Suivant les apparences, ils ne furent fermés pour toujours, que lorsque Rome eût été prise & ruinée par Totila. (**) Ce sac plus cruel dans toutes ses circonstances, que les précédens, & qui fut la cause qu'on vit des femmes Patriciennes mendier à la porte de leurs propres maisons, dont les Barbares s'étoient rendus les maîtres, est la véritable époque de

(*) De Con. sen. lib. pr. c. 33.

(**) En 546.

de l'anéantissement presque total des lettres & des arts, que du moins on cultivoit toujours, quoique ce fût sans beaucoup de fruit. Les grands Artisans étoient bien disparus depuis longtems, mais ce ne fut que dans ce tems - là que les arts mêmes disparurent. Tous les nouveaux désastres, qui suivirent de près le sac de Rome par Totila, firent sécher, pour ainsi dire, les plantes qu'il avoit déracinées.

Voilà quel fut le sort du théâtre antique dans l'Empire d'Occident. Ces hommes nés plus industrieux que laborieux, & qui veulent toujours subsister d'un travail qui ne soit point pénible, ne pouvant plus vivre des profits du théâtre qui les avoient nourris jusqu'alors, ou moururent de faim, ou changerent de métier, & les personnes du même caractère qui vinrent après eux, exercèrent leurs talens dans d'autres professions.

J'interromprai ici par quelques lignes la suite de mon discours, pour expliquer en quel sens j'ai dit que les théâtres avoient été fermés dans Rome, suivant toutes les apparences, quand cette ville fût saccagée par Totila. J'ai voulu dire seulement que le théâtre de Marcellus, & les autres théâtres

magnifiques furent détruits, ou devinrent inutiles par le dommage qu'ils avoient souffert, & que ces représentations somptueuses qu'on y donnoit, cessèrent; mais je n'ai pas prétendu dire que toute représentation de Comédies ait cessée; au contraire je crois que dans Rome & dans les autres grandes villes qui avoient essuyé les mêmes malheurs que cette Capitale, on commença, dès que les tems furent redevenus moins orageux, à jouer des pièces de théâtre, mais sans l'appareil ancien. Par une révolution ordinaire dans le monde, la scène si somptueuse dans le douzième siècle de la fondation de Rome, sera redevenue dans le treizième siècle de cette Ere, aussi simple qu'elle l'étoit au commencement de son cinquième siècle. Elle sera redevenue dans l'état où Livius Andronicus l'avoit trouvée.

Nous avons une preuve sensible dans les Capitulaires de nos Rois de la seconde race, pour montrer que de leur tems il y avoit des Comédiens de profession qui jouoient des pièces de théâtre. C'est qu'ils y ont renouvelé la loi du Code Théodosien, laquelle défendoit toute sorte de profanation sur la scène. „Nous condamnons, disent „les Capitulaires, à peine afflictive & à l'exil,

„les Comédiens qui oferont paroître sur le
„théâtre, revêtus des habits que portent les
„Prêtres, les Religieux, les Religieuses, &
„toutes les personnes Ecclésiastiques.” (*)
*Si quis ex scenicis vestent Sacerdotalem aut
Monasticam, vel mulieris Religiosæ, vel
qualicumque Ecclesiastico statu similem indu-
tus fuerit, corporali pœna subsistat, & exi-
lio tradatur.*

Les Comédiens auroient dû dans tous les
tems s'interdire à eux-mêmes cette profana-
tion. Cependant notre Roi Charles IX. fut
encore obligé de la défendre dans l'Edit qu'il
publia en 1561, sur les cahiers & doléances
des Etats généraux assemblés dans Orléans.
L'article XXIV de cet Edit, porte: *Défen-
dons à tous Joueurs de Farces, Bâteleurs &
autres semblables, de jouer ausd. jours de
Dimanches & Fêtes aux heures du Service
divin, se vêtir d'habits Ecclésiastiques, jouer
choses dissolues & de mauvais exemple, à
peine de prison & de punition corporelle.*
Ce qui prouve que cette Loi ne fut point
exactement observée, c'est qu'elle fut renou-
vellée dans l'Edit que publia le Roi Henri
III sur les remontrances des Etats géné-
raux assemblés à Blois en 1576. On auroit

T 5

aujourd'-

(*) Buluf. Capitul. tom. pr. p. 906. *Digitized by Google*

aujourd'hui peine à le croire, ces loix si sages ne furent point encore observées. Voici ce qu'on trouve à ce sujet dans un livre intitulé: *Remonstrances très-humbles au Roi de France & de Pologne Henri III. du nom*, imprimé en 1588, & à l'occasion des Etats généraux que ce Prince venoit de convoquer, & qu'on appelle communément *les seconds Etats de Blois*, parce qu'ils furent encore tenus dans cette ville.

„Il y a encore un autre grand mal qui se
 „commet & tolere principalement en votre
 „ville de Paris aux jours des Dimanches &
 „Fêtes, lequel est d'autant plus grand pré-
 „judice à l'honneur de Dieu & à la sanctifi-
 „cation de ses Fêtes, qu'aucun autre, &
 „qui est plein d'un si grand abus, que je
 „l'estime avec les plus sages, suffisant pour
 „attirer les malédictions de Dieu sur vous
 „& sur votre Royaume, spécialement sur
 „ladite ville de Paris, où telle méchanceté
 „est plus autorisée qu'en un autre lieu de
 „votre Royaume. Ce sont les jeux & spe-
 „ctacles publics qui se font lesdits jours de
 „Fêtes & Dimanches, tant par des étrangers
 „Italiens que par des François, & par-dessus
 „tous ceux qui se font en une cloaque &
 „maison de Satan nommée l'Hôtel de Bour-
 „gogne,

„gogne, par ceux qui abusivement se disent
„confreres de la Passion de Jesus-Christ.
„En ce lieu se donnent mille assignations
„scandaleuses au préjudice de l'honnêteté &
„pudicité des femmes, & à la ruine des fa-
„milles de pauvres Artisans, desquels la sal-
„le basse est toute pleine, & lesquels plus
„de deux heures avant le jeu, passent leur
„terns en devis impudiques, en jeu de dez,
„en gourmandise & yvrognerie tout pu-
„bliquement, d'où deviennent plusieurs que-
„relles & batteries. Sur l'échaffaut, on y
„dresse des autels chargés de croix, & or-
„nemens Ecclésiastiques; l'on y représente
„les Prêtres revêtus de surplis, même aux
„farces impudiques, pour y faire de maria-
„ges de risées. L'on y lit le texte de l'E-
„vangile en chant Ecclésiastique, pour, par
„occasion, y rencontrer un mot à plaisir
„qui sert au jeu: & au surplus, il n'y a
„farce qui ne soit ordre sale & vilaine, au
„grand scandale de la jeunesse qui y assiste.”
C'est trop nous écarter de notre sujet: re-
tournons aux théâtres qui subsistoient à Ro-
me, avant qu'elle eût été dévastée par les
Barbares.

On voit par un passage d'Ammien Mar-
cellin, que le nombre des personnes qui,

de son tems vivoient à Rome des arts qui, pour ainsi dire, montoient sur le théâtre, étoit prodigieux. Cet Historien raconte avec indignation, que Rome se trouvant menacée de la famine, on avoit pris la précaution d'en faire sortir tous les Etrangers, même ceux qui professoient les arts libéraux. Mais, ajoute-t'il, tandis qu'on chassoit les savans, comme bouches inutiles, & qu'on leur prescrivait même un tems fort court pour sortir, on ne dit mot aux gens de théâtre, ni à tous ceux qui voulurent bien se mettre à l'abri de ce beau titre. On laissa demeurer tranquillement dans Rome trois mille *Danseuses*, & autant d'hommes qui jouoient dans les chœurs, ou de Professeurs en arts musicaux. Qu'on juge par-là combien étoit prodigieux le nombre des gens de théâtre qui pouvoient être à Rome au tems de Dioclétien & du grand Constantin. (*)

Postremo ad id indignitatis est ventum, ut cum peregrini ob formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe precipites; sectatoribus disciplinarum liberalium impendio, paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur Mimarum. affecle veri, quid id simularunt ad tempus, & tria mil-

(*) Amm. Marcell. hist. lib. 14.

millia saltatricum ne interpellata quidem, cum Choris totidemque remanerent Magistris.
Quand il y avoit un si grand nombre de personnes qui faisoient leur profession de ces arts musicaux, faut-il s'étonner que les Anciens eussent tant de méthodes & tant de pratiques relatives à la science de la Musique, lesquelles nous n'avons pas? C'est la multitude des Artisans qui font profession d'un certain art, qui lui donne de l'étendue, & qui est cause qu'il se subdivise en plusieurs arts particuliers.

La science de la musique subsista bien après la clôture des théâtres, mais le plus grand nombre des arts musicaux périt donc pour toujours. Je ne sache pas même qu'il nous soit resté aucun monument de la musique rithmique, de l'organique, de l'hypocritique & de la métrique. Nous retrouvons les règles de la musique poétique dans les vers des Anciens, & je crois que l'Eglise peut bien nous avoir conservé quelques-unes de leurs mélopées, dans le chant de son Office.

Parmi les réponses aux questions des Chrétiens, ouvrage attribué à Saint Justin martyr, qui vivoit dans le second siècle, on en trouve

trouve une qui décide (*) que les fidèles pouvoient employer à chanter les louanges de Dieu, des airs composés par les Payens pour des usages profanes, à condition qu'on exécutât cette musique avec modestie comme avec décence. Ce passage peut s'expliquer par ce que dit Saint Augustin dans un des discours qu'il prononça aux Anniversaires du martyre de Saint Cyprien. *Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum, ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria & canentibus saltabatur (**).* Les circonstances du tems & du lieu font voir que ce passage doit s'entendre des Chrétiens. D'ailleurs ce fut l'Evêque qui fit cesser le désordre. „ Il n'y a pas encore longtems, c'est „ la traduction du Latin, que les *Danseurs* „ osoient venir exercer leur art dans ce lieu si „ respectable, & jusques sur le tombeau de „ notre Saint Martyr. Durant toute la nuit „ on y chantoit des airs profanes, & les Ge- „ sticulateurs y déclamoient”. Apparemment que quelque Chrétien avoit mis en vers la passion de Saint Cyprien, & qu'on exécutoit

(*) Quæst. 107.

(**) Aug. serm. 311. in Natal. div. Cypr.

cutoit ce poëme sur son tombeau, de la même maniere qu'on exécutoit les pièces profanes sur le théâtre. Ainsi ce que Justin ne veut pas, c'est qu'en chantant dans les Eglises les airs composés par les Payens, on les y déclame, il veut qu'on les chante sans faire aucun geste.

Quoiqu'il en soit, l'Office de l'Eglise contient plusieurs Hymnes composées avant le sac de Rome par Totila. Toute Hymne se chantoit. *Si non cantatur, non est Hymnus*, dit Isidore. Or comme les chants de ces Hymnes sont les mêmes dans tous les Offices, il est raisonnable de penser que ces chants furent composés dans le tems où ces Hymnes furent faites. Pour suivons cette matiere.

L'Office Ambrosien qui se chante encore dans plusieurs Eglises, est composé ou réglé par ce Saint, mort cent cinquante ans avant le sac de Rome par Totila. Lorsque cet événement arriva, Saint Grégoire le Grand, le même qui a composé ou réglé l'Office & le chant Grégorien qui sont encore en usage dans un très-grand nombre d'Eglises catholiques, étoit déjà né. Ces Saints ne créèrent pas

pas une nouvelle musique pour composer ceux des chants de leur Office qu'ils firent, lorsqu'ils réglèrent ces Offices: car il paroît par la maniere dont s'expliquent les Auteurs contemporains, qu'ils admirent dans les Eglises plusieurs chants dont on se servoit déjà. Mais tous ces chants, soit qu'ils ayent été composés avant Saint Grégoire, soit qu'ils ayent été faits de son tems, peuvent toujours servir à donner une idée de l'excellence de la musique des Anciens. Si dans mille ans d'ici les chants profanes qui sont composés depuis quatre-vingt ans, étoient perdus, & si les chants d'Eglise qui se sont faits depuis le même tems, s'étoient conservés, ne pourroit-on pas alors se faire une idée de la beauté de nos chants profanes sur celle de nos chants d'Eglise. Quoique le caractère de ces chants soit différent, ne reconnoit-on pas l'Auteur d'Armide dans le *Dies iræ* de Lulli? Ce qui est de certain, c'est que tous les connoisseurs admirent la beauté de la Préface & de plusieurs autres chants de l'Office Grégorien, quoique, comme nous l'avons remarqué dès le commencement de cette troisième partie, il s'éloigne beaucoup moins de la déclamation naturelle, que ne s'en éloignent nos chants musicaux.

Je reviens au sujet de tant de discussions, je veux dire à l'usage de composer & d'écrire en notes la déclamation qui avoit lieu autrefois.

S E C T I O N XVIII.

Réflexions sur les avantages & sur les inconvéniens qui résultoient de la déclamation composée des Anciens.

Deux raisons me font croire qu'il y avoit plus d'avantage que d'inconvénient dans l'usage dont il est ici question, & que c'étoit l'expérience, laquelle avoit fait préférer par les Anciens la déclamation composée à la déclamation arbitraire. Premièrement l'usage des Anciens épargnoit aux Comédiens tous les contre-sens que les plus intelligens donnent quelquefois aux vers qu'ils récitent sans les bien entendre. Secondement, un habile Compositeur de déclamation suggéroit souvent aux Comédiens des expressions & des beautés qu'ils n'étoient point toujours capables de trouver par eux-mêmes. Ils n'étoient

Tome III.

V

pas

pas tous aussi *doctes* que Roscius. C'est l'épithète que lui donnoit Horace.

On fait avec quel succès la Chanmессé récita le rôle de Phédre, dont Racine lui avoit enseigné la déclama-tion vers par vers. Des-préaux en daigna parler, & notre scène a même conservé quelques vestiges ou quelques restes de cette déclama-tion qu'on auroit pû écrire, si l'on avoit eu des caractères propres pour cela, tant il est vrai que le bon se fait remarquer sans peine dans toutes les productions dont on peut juger par sentiment, & qu'on ne l'oublie pas, quoiqu'on n'ait point pensé à le retenir.

Enfin une Tragédie dont la déclama-tion seroit écrite en notes, auroit le même mérite qu'un Opera. Des Acteurs médiocres pourroient l'exécuter passablement. Ils ne pourroient plus faire la dixième partie des fautes qu'ils font, soit en manquant les tons, & par conséquent l'action propre aux vers qu'ils récitent, soit en mettant du pathétique dans plusieurs endroits qui n'en sont pas susceptibles. Voilà ce qui arrive tous les jours sur les théâtres modernes, où des Comédiens,

diens, dont quelques-uns n'ont jamais étudié même leur métier, composent à leur fantaisie la déclamation d'un rôle dont souvent ils n'entendent pas plusieurs vers.

En second lieu, quand bien même chaque Comédien pris en particulier seroit aussi capable de composer la déclamation d'une Tragédie qu'un maître de l'art, il seroit encore vrai de dire, que la déclamation d'une pièce qui auroit été composée d'un bout à l'autre par une seule personne, devoit être & mieux conduite & mieux ménagée qu'une déclamation où chaque Acteur récite son rôle à sa mode. Cette déclamation arbitraire auroit mis souvent Roscius hors de mesure. A plus forte raison doit-elle déconcerter quelques-uns de nos Comédiens, qui ne s'étant gueres avisés d'étudier la diversité, les intervalles, & s'il est permis de s'expliquer ainsi, la simpatie des tons, ne savent comment sortir de l'embarras où le défaut de concert les jette très-souvent. Or il est aussi facile de concerter différens rôles qui doivent être récités alternativement, en rédigeant par écrit la déclamation de la pièce, qu'il est difficile

V 2

de

de la rédiger, quand on ne l'a point mise sur le papier.

Aussi voyons-nous que nos Comédiens dont plusieurs n'ont d'autres guides que l'instinct & la routine, ne savent par où se tirer d'affaire, lorsque l'Acteur qui récite avec eux, ne finit pas sur un ton qui leur permette de débiter par le ton auquel ils se sont préparés, autant par habitude que par réflexion. Voilà pourquoi ils s'entr'accusent si souvent les uns les autres de réciter sur des tons vicieux, & principalement de finir mal leur *couplet*, de manière qu'ils mettent à la gêne, disent-ils, celui qui doit prendre la parole immédiatement après eux. Ces inconvéniens n'arrivoient point lorsque la déclamation étoit notée, ou du moins ils ne pouvoient arriver que comme ils arrivent à l'Opera, quand un Acteur chante faux. C'est-à-dire, que la faute venoit de l'Artisan, & non point de l'art qui avoit pourvu suffisamment à empêcher qu'on ne la fît.

Les Spectateurs & les Acteurs sont d'autant plus à plaindre aujourd'hui, que les Spectateurs

Acteurs sentent aussi-bien les fautes des Acteurs, que si l'art de la déclamation existoit encore tel qu'il étoit au tems de Quintilien, quoique les Acteurs ne puissent plus s'aider de cet art qui est péri.

Tous les arts ne sont autre chose que des méthodes réglées sur de certains principes; & quand on examine ces principes, on trouve qu'il sont des maximes formées en conséquence de plusieurs observations faites sur les effets de la nature. Or la nature produit toujours ses effets, conformément aux règles qui lui ont été prescrites. Ainsi dans les choses qui doivent tomber sous notre sentiment, les effets de la nature causent toujours en nous les mêmes sensations agréables, ou désagréables, soit que nous observions, ou que nous n'observions pas comment la chose arrive, soit que nous nous embarrassions de remonter jusqu'aux causes de ces effets, soit que nous nous contentions d'en jouir, soit enfin que nous ayons réduit en méthode l'art de ménager, suivant des règles certaines, l'action des causes naturelles, soit que nous ne suivions que l'instinct

dans l'application que nous faisons de ces causes,

Nous ne laissons pas donc de sentir les fautes où tombent nos Comédiens, quoique nous ne sachions pas l'art qui enseigne à ne les point faire. On va voir même dans Cicéron, que parmi ceux qui sifflaient les Acteurs de son tems, dès qu'ils manquoient à la mesure, il y avoit un petit nombre de personnes qui fussent l'art, & qui eussent pu dire précisément en quoi la faute consistoit. La plupart ne la connoissoit que par voie de sentiment. Dans une assemblée de spectateurs, combien peu de personnes y a-t'il, qui sachent à fond la musique? Cependant dès qu'un Acteur manque à la mesure, soit en allongeant: soit en abrégeant trop une syllabe, toute l'assistance se récrie d'une commune voix (*). *Quotus quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paululum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant.*

Mais

(*) Cic. de Or. 1. 3.

Mais, me dira-t-on, nous avons plusieurs Comédiens intelligens dans leur art, & qui peuvent, en composant eux-mêmes la déclamation de leurs rôles, par rapport à leurs talens naturels, y jeter des beautés & des agrémens qu'un autre qu'eux n'y pourroit pas mettre. En second lieu, ajoutera-t-on, une déclamation composée doit ôter à des Acteurs qui seroient assujettis à la suivre, & leur feu & leur enthousiasme. Leur jeu ne sauroit être naturel, & du moins il doit devenir froid. L'usage ancien mettoit le Comédien excellent au niveau du Comédien médiocre.

Je réponds à la première objection. Cet usage, il est vrai, faisoit perdre quelques beautés à un rôle déclamé par un Comédien excellent. Par exemple, si l'Actrice qui joue le personnage de Pauline dans Polieucte, étoit astraite à suivre une déclamation notée par un autre, cet assujettissement empêcheroit qu'elle ne mît dans quelques endroits de sa déclamation les beautés qu'elle peut y jeter. Mais, pour me servir du même exemple, cette Actrice joueroit également bien tout le rôle de Pauline, si ce rôle

étoit composé & noté, D'un autre côté combien gagnerions-nous, si tous les rôles de Polieucte étoient composés? Qu'on songe comment les seconds rôles sont déclamés par les Acteurs qui les récitent à leur gré, Enfin dès qu'on voudra bien tomber d'accord qu'il y aura toujours sur tous les théâtres un plus grand nombre d'Acteurs médiocres, que d'excellens Acteurs, on ne pourra plus disconvenir que la perte, dont l'objection parle, ne fût compensée de manière qu'il y auroit dix à gagner pour un que l'on perdrait.

La seconde objection est que l'assujettissement à suivre une déclamation composée, devoit ôter aux Acteurs leur enthousiasme, & que cet assujettissement devoit par conséquent mettre de niveau l'Acteur qui a du génie, & celui qui n'en a point. Je réponds à cette objection, qu'il en étoit de cette déclamation notée comme de la musique de nos Opéra. Le Compositeur de déclamation le plus exact & le plus intelligent, laissoit encore lieu aux bons Acteurs de mettre leurs talens en évidence, & de faire sentir, non-seulement dans le geste, mais encore dans

dans la prononciation, leur supériorité sur les Acteurs médiocres. Il est impossible de noter tous les accens, les soupirs, les adoucissémens, les inflexions, les ports & les éclats de voix; en un mot, s'il est permis de parler ainsi, l'esprit de la déclamation dont la variété des tons n'est que le corps. Dans la musique même, on ne sauroit écrire en notes tout ce qu'il faut faire pour donner au chant son expression véritable, sa force & les agrémens dont il est susceptible. On ne sauroit écrire en note quelle doit être précisément la vitesse du mouvement de la mesure, quoique ce mouvement soit l'ame de la musique. Ce que tous les Musiciens, & principalement les Musiciens Italiens écrivent en lettres ordinaires à côté de la composition, pour dire si le mouvement doit être vif, ou bien lent, ne l'enseigne qu'imparfaitement. Jusqu'ici, je l'ai déjà dit, le véritable mouvement d'une composition n'a pu se conserver que par tradition, pour parler ainsi, car les instrumens inventés pour tâcher d'avoir, par le moyen de l'Horlogerie, le mouvement juste que les Compositeurs avoient donné à leurs airs & à leurs chants, afin de le conserver avec préci-

sion , n'ont point eu jusqu'ici un grand succès.

Ainsi l'Acteur médiocre qui chante le rôle d'Atis, ou celui de Roland, ne le chante point, comme le chante un bon Acteur, quoique tous les deux ils entonnent les mêmes notes, & qu'ils suivent la mesure de Lulli. Le bon Acteur qui sent l'esprit de ce qu'il chante, presse, ou bien rallentit à propos quelques notes, il emprunte de l'un pour prêter à l'autre; il fait sortir de même, ou bien il retient sa voix; il appuie sur certains endroits; enfin il fait plusieurs choses propres à donner plus d'expression & plus d'agrément à son chant, qu'un Acteur médiocre ne fait pas, ou qu'il fait mal à propos. Chaque Acteur supplée de son fonds à ce qui n'a point pu s'écrire en notes, & il le supplée à proportion de sa capacité.

Ceux qui ont vu représenter les Opéra de Lulli qui sont devenus le plaisir des nations, lorsque Lulli vivoit encore, & quand il enseignoit de vive voix à des Acteurs dociles ces choses qui ne sauroient s'écrire en notes, disent

difent qu'ils y trouvoient une expreffion qu'ils n'y trouvent prefque plus aujourd'hui. Nous y reconnoiffons bien les chants de Lulli, ajoutent-ils; mais fouvent nous n'y retrouvons plus l'efprit qui animoit ces chants. Les récits nous paroiffent fans ame, & les airs de ballets nous laiffent prefque tranquilles. Ces perfonnes alléguent, comme une preuve de ce qu'elles difent, que la représentation des Opéra de Lulli dure aujourd'hui plus longtems, que lorsqu'il les faifoit exécuter lui-même, quoiqu'à préfent elle dût durer moins de tems, parce qu'on n'y répète plus bien des airs de violon que Lulli faifoit jouer deux fois. Cela vient, felon ces perfonnes, car je ne fuis garant de rien, de ce qu'on n'obferve plus le rithme de Lulli que les Acteurs alterent, ou par infuffifance, ou par préfomption.

Il eft donc constant que la note des Opéra n'enseigne pas tout, & qu'elle laiffe encore beaucoup de chofes à faire, & que l'Acteur fait bien ou mal, fuivant qu'il eft capable de les exécuter. A plus forte raifon peut-on conclure que les Compositeurs de
décla-

déclamation n'enfvelissent pas le talent des bons Acteurs,

Enfin l'assujettissement à suivre une déclamation écrite en notes, ne rendroit pas les Acteurs de l'antiquité, des Acteurs froids, & par conséquent incapables de toucher le spectateur. En premier lieu, comme les Acteurs qui récitent des Opéra, ne laissent pas d'être touchés eux-mêmes en récitant; comme l'assujettissement où ils sont de suivre la note & la mesure, ne les empêche point de s'animer, & par conséquent de déclamer avec une action aisée & naturelle, de même l'assujettissement à suivre une déclamation notée dans laquelle étoient les Acteurs des Anciens, n'empêchoit pas ces Acteurs de se mettre à la place du personnage qu'ils représentoient. Cela suffit. En second lieu, & ceci détruiroit seul l'objection à laquelle je répons, nous savons très-certainement que les Acteurs des Anciens se touchoient autant, quoiqu'ils fussent astreints à suivre une déclamation composée, que les nôtres se touchent en déclamant arbitrairement. Quintilien dit qu'il avoit vu souvent les Histrions
&

& les Comédiens sortir de la scène les larmes aux yeux, lorsqu'ils venoient d'y jouer des scènes intéressantes. Ils étoient touchés, donc, ils faisoient pleurer comme les nôtres. (*) *Vidi ego sæpe. Histriones atque Camædos, cum ex aliquo graviori actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.* D'ailleurs quelle différence les Anciens ne mettoient-ils pas entre leurs Acteurs? Cette objection contre l'usage de composer & d'écrire en notes la déclamation, auroit pu paroître considérable, avant qu'on connût les Opéra, mais le succès de ce spectacle, où l'Acteur est astreint, comme nous venons de le dire, à suivre la note & la mesure, rend l'objection frivole. Notre expérience fait dissiper en un moment bien des ombres de difficultés que le raisonnement seul ne viendrait peut-être point à bout d'éclaircir. Il est même dangereux de hasarder à faire des raisonnemens avant l'expérience. Il faut faire plusieurs réflexions avant que de bien juger si un raisonnement qui roule sur des possibilités, est sensé, au lieu que l'expérience met au fait dans l'instant. Enfin pourquoi les Anciens qui connoissoient le mérite

(*) Quint. Inst. lib. 9. c. 3.

rite de la déclamation arbitraire aussi-bien que nous, se feroient-ils déterminés, après l'expérience, en faveur de la déclamation notée ?

Mais, me dira-t-on, la plupart des gens du métier se foulevent contre l'usage de composer & d'écrire en notes la déclamation, sur la première exposition de cet usage. Je répondrai en premier lieu, que plusieurs personnes dignes de foi, m'ont assuré que Molière guidé par la force de son génie, & sans avoir jamais su apparemment tout ce qui vient d'être exposé concernant la Musique des Anciens, faisoit quelque chose d'approchant de ce que faisoient les Anciens, & qu'il avoit imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devoit prendre en déclamant les rôles qu'il récitoit toujours de la même manière. J'ai encore oui dire que Beaubourg & quelques autres Acteurs de notre théâtre, en avoient usé ainsi. En second lieu, on ne doit pas être surpris de ce jugement des gens du métier. L'esprit humain hait naturellement la gêne où le mettent toutes les méthodes qui prétendent l'assujétir à n'opérer que suivant.

vant certaines règles. Il ne veut pas être contraint dans ses allures, dit Montagne. Qu'on propose la discipline militaire à des Barbares qui ne la connoissent pas : Ses loix, diront-ils d'abord, doivent ôter au courage l'impétuosité qui le fait vaincre. On fait bien cependant, que la discipline militaire soutient la valeur par les règles mêmes auxquelles elle l'assujettit. Ainsi, parce que des gens qui auront toujours déclamé sans connoître d'autres règles que l'instinct & la routine, désapprouveront l'usage des Anciens par un premier mouvement, il ne s'ensuit pas que cet usage fût mauvais. Il ne s'ensuit pas même qu'ils continuassent à le blâmer, s'ils s'étoient donné une fois la peine de réfléchir sur ses avantages & sur ses inconvéniens, pour les compenser. Peut-être même regretteront-ils qu'il n'y ait pas eu un pareil art, quand ils étoient encore dans la jeunesse, tems où l'on apprend à opérer facilement, suivant une certaine méthode.

L'attention à se conformer aux règles qu'on apprend dès l'enfance, cesse bientôt d'être une contrainte. Il semble que les règles

gles qu'on a étudié alors deviennent en nous une portion de la lumière naturelle. Quintilien répond à ceux qui prétendoient que l'Orateur qui ne suivoit que la vivacité & son enthousiasme en déclamant, devoit être plus touchant qu'un Orateur qui régloit son action & ses gestes prémédités sur les préceptes de l'art; que c'est blâmer tout genre d'étude que de penser ainsi; & que la culture embellit toujours le naturel, le plus heureux. (*) *Sunt tamen, qui rudem illam & qualem impetus cujusque animi tulit actionem, judicent fortiozem, sed non alii fere, quam qui etiam in dicendo curam solent improbare, & quidquid studio paratur. Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur.*

(*) Quint. Inst. l. II. c. 3.

FIN du troisième Tome.



AVIS

A V I S

D U L I B R A I R E.

J'ai cru faire plaisir au Lecteur, en imprimant ici une des dernières Scènes de l'Andromaque de Monsieur RACINE, telle qu'il la donna dans la première Edition de cette Tragédie, faite en 1668, & d'y joindre les trois dernières Scènes de la Mère en détresse. C'est le titre que Monsieur PHILIPS a donné à son Andromaque. Ce qui est dit concernant ces deux Pièces dans la page 427 du second Volume de cet Ouvrage, peut bien avoir excité la curiosité de plusieurs personnes ; & il leur seroit difficile de la satisfaire, si je ne leur en fournissois pas ici le moyen. Les Exemplaires de la première Edition d'Andromaque sont devenus très-rares,

Tome III.

X

Et les trois Scènes de l'Andromaque Angloise, n'ont point été traduites. On m'a même conseillé de donner avec nos deux Fragmens, une traduction de l'Épître dédicatoire & de la Préface de Monsieur PHILIPS, deux Ecrits composés durant la chaleur de la guerre terminée par la Paix d'Utrecht, & je me suis rendu aux raisons qui m'ont été alléguées pour m'y engager. On les devinera facilement. Les vers que Monsieur RACINE a retranchés dans les Editions postérieures de son Andromaque, se reconnoîtront aux guillemets que l'on y a mis.

*

*

*

SCENE

SCENE TROISIÈME

du cinquième Acte de l'Andromaque de

M. R A C I N E.

ORESTE, ANDROMAQUE, HER-
MIONNE, CLEONNE, CEPHISE,
Soldats d'Oreste.

O R E S T E.

Madame, c'en est fait. „Partons en diligence.
„Venez dans mes vaisseaux goûter votre ven-
geance.

„Voyez cette Captive. Elle peut mieux que
moi

„Vous apprendre qu'Oreste a dégagé sa foi.

H E R M I O N N E.

„O Dieux! C'est Andromaque.

A N D R O M A Q U E.

Qui, c'est cette Princesse

„Deux fois Veuve, & deux fois l'Esclave de la
Grece;

„Mais, qui, jusques dans Sparte, ira vous bra-
ver rous,

„Puisqu'elle voit son fils à couvert de vos coups.

„Du crime de Pyrrhus, complice manifeste,

X 2

„J'at-

„J'attens son châtement. Car je vois bien qu'O-
reste (*)

„Engagé par votre ordre à cet assassinat,

„Vient de ce triste exploit vous ceder tout l'é-
clat,

„Je ne m'attendois pas que le Ciel en colere,

„Pût, sans perdre mon fils, accroître ma misere,

„Et gardât à mes yeux quelque spectacle encor,

„Qui fût couler mes pleurs pour un autre
qu'Hector:

„Vous avez trouvé seule une sanglante voie

„De suspendre en mon cœur le souvenir de
Troie,

„Plus barbare aujourd'hui qu'Achille & que son
fils,

„Vous me faites pleurer mes plus grands enne-
mis;

„Et ce que n'avoient pu promesse, ni menace,

„Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la
place.

„Je n'ai que trop, Madame, éprouvé son cou-
reux,

„J'avois plus de sujet de m'en plaindre que vous,

„Pour dernière rigueur, ton amitié cruelle,

„Pyrrhus, à mon Epoux, me rendoit infidelle.

„Je t'en allois punir. Mais le Ciel m'est te-
moin,

„Que je ne pouffois pas ma vengeance si loin.

„Et sans verser ton sang, ni causer tant d'allarmes.

HER-

(*) En s'adressant à Hermionne.

HERMIONNE.

„Quoi? Pyrrhus est donc mort!

ORESTE.

Oui, nos Grecs irrités
Ont lavé dans son sang ses infidélités.
Je vous l'avois promis. Et quoique mon cou-
rage

Se fît de complot une funeste image,
J'ai couru vers le Temple, où nos Grecs disper-
sés

Se sont jusqu'à l'Autel dans la foule glissés.
Pyrrhus m'a reconnu. Mais sans changer de
face,

Il sembloit que ma vue excitât son audace,
Que tous les Grecs bravés en leur Ambassadeur
Dussent de son Hymen relever la splendeur.
Enfin avec transport prenant son diadème,
Sur le front d'Andromaque il l'a posé lui-même.
Je vous donne, a-t'il dit, ma Couronne & ma
Foi,

Andromaque, regnez sur l'Epire & sur moi.
Je voue à votre Fils une amitié de Pere,
J'en atteste les Dieux, je le jure à sa Mere.
Pour tous mes ennemis je déclare les siens;
Et je le reconnois pour le Roi des Troyens.
A ces mots, qui du peuple attiroient le suffrage,
Nos Grecs n'ont repondu que par un cri de rage,
L'Infidelle s'est vu partout envelopper,
Et je n'ai pu trouver de place pour frapper.
Chacun se disputoit la gloire de l'abbattre.

Je l'ai vu dans leurs mains quelque tems se dé-
battre,

Tout sanglant, à leurs coups voulant se dérober,
Mais enfin à l'Autel il est allé tomber.

„Le Troyen est sauvé. Mais partons, le tems
presse.

„L'Epire tôt ou tard satisfera la Grece;

„Cependant j'ai voulu qu'Andromaque aujourd'-
hui

„Honorât mon triomphe, & répondît de lui.

Du peuple épouvanté la foule fugitive

M'a laissé sans obstacle enlever ma Captive,

Et regagner ces lieux, où bien-tôt nos Amis

Viendront couverts du sang que je vous ai pro-
mis.

HERMIONNE.

Qu'ont-ils fait!

ORESTE.

Pardonnez à leur impatience.

Ils ont, je le vois bien, trahi votre vengeance.

Vous vouliez que ma main portât les premiers
coups,

Qu'il sentît en mourant qu'il expiroit pour
vous.

Mais c'est moi, dont l'ardeur leur a servi d'ex-
emple,

Je les ai pour vous seule entraînés dans le
Temple,

Madame, & vous pouvez justement vous fla-
ter

D'une mort, que les Grecs n'ont fait qu'exé-
cuer.

Vous seule avez poussé les coups....

HERMIONNE.

Tai-toi, perfide,
Et n'impute qu'à toi ton lâché parricide.
Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,
Va, je la défavoue, & tu me fais horreur.
Barbare, qu'as-tu fait? avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie?
Avez-vous pu cruels, l'immoler aujourd'hui
Sans que tout votre sang se soulevât pour lui?
Mais, parle. De son sort, qui t'a rendu l'ar-
bitre?
Pourquoi l'affassiner? Qu'a-t'il fait? A quel ti-
tre?

Qui te l'a dit?

O R E S T E.

O Dieux! Quoi, ne m'avez-vous pas
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas?

HERMIONNE.

Ah! Falloit-il en croire une Amante insensée?
Ne devois-tu pas lire au fond de ma pensée?
Et ne voyois-tu pas dans mes emportemens,
Que mon cœur démentoit ma bouche à tous mo-
mens?

Quand je l'aurois voulu, falloit-il y souscrire?
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire,
Toi-même, avant le coup, me venir consulter,
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter?

X 4

Que

Que ne me laissois-tu le soin de ma vengeance ?
 Qui t'amene en des lieux, où l'on fuit ta présence ?

Voilà de ton amour le détestable fruit,
 Tu m'apportoïs, Cruel, le malheur qui te fuit.
 C'est toi, dont l'Ambassade à tous les deux fatale,

L'a fait, pour son malheur, pencher vers ma Rivale.

Nous le verrions encor nous partager ses soins,
 Il m'aimeroit peut-être, il le feindroit du moins.

Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire.
 Je renonce à la Grece, à Sparte, à son Empire,
 A toute ma famille. Et c'est assez pour moi,
 Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi.

„Allons, Madame, allons. C'est moi qui vous délivre.

„Pyrrhus, ainsi l'ordonne, & vous pouvez me fuivre.

„De nos derniers devoirs allons nous dégager.
 „Montrons qui de nous deux saura mieux le venger.

* * *

EPITRE D'ÉDICATION
à Madame la Duchesse de Montaigne.

MADAME,

Deux raisons m'ont fait croire que je devois prendre la liberté de vous dédier cet Ouvrage. Son original a toujours passé pour une des meilleures Tragédies Françaises, & le sexe de celui de ses personnages qui nous intéresse davantage, ainsi que les principaux événemens de tout le Poëme, semblent lui donner droit de prétendre à la protection d'une Dame du premier rang. Les caractères élevés des premiers Acteurs de cette Tragédie, les noms qu'ils ont sans cesse dans la bouche, qui sont des plus célèbres de l'antiquité, m'ont encore confirmé dans le dessein de mettre à sa tête le nom de la fille d'un homme, qui, par une longue suite de glorieuses actions faites en servant sa patrie, ou, pour parler plus exactement, au service de l'Europe, s'est acquis une réputation supérieure à celle de tous les Généraux de son siècle, & égale à celle des plus grands Capitaines des siècles passés; le nom du Duc de Malbouroug votre pere, est

aux François ce qu'étoit aux Grecs le nom d'Hector.

Mais ce qui acheve, Madame, de me déterminer à mettre ma Tragédie sous votre protection, c'est la justesse de votre discernement, c'est la délicatesse de votre goût, quand il est question de juger de tous les ouvrages destinés à faire l'amusement du public; c'est un esprit à la fois solide & brillant, & qui vous rend l'ame des compagnies, dont votre présence faisoit déjà l'ornement. Enfin les impressions que font sur ceux qui vous voyent & qui vous entendent, les charmes de votre personne & les agrémens de votre conversation, rendent vraisemblable l'excès de la passion de Pyrrhus pour Andromaque.

Je ne saurois alléguer qu'une seule raison pour vous engager à prendre mon ouvrage sous votre protection: c'est l'égard scrupuleux que j'y ai toujours pour l'honnêteté publique & pour les bienséances. J'espère que ce motif seul suffira pour la lui faire accorder. Je suis avec le plus profond respect,

MADAME,

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,

AMBROISE PHILIPS.

P R E-

P R E F A C E

de la Tragédie intitulée :

LA MERE EN DETRESSE.

On ne sauroit employer que deux styles dans tous les ouvrages d'esprit, soit qu'on écrive en prose, soit qu'on écrive en vers ; le style simple, aisé & naturel, ou le style pompeux & gonflé, pour ainsi dire, par une abondance excessive de figures. La plupart des Auteurs, faute d'avoir une idée claire du sublime, affectent ce style ampoulé. Mais le sublime ne consiste point dans un enchaînement d'hyperboles, de métaphores bisarres & d'expressions hazardées. Il consiste à imaginer avec justesse les sentimens qui conviennent aux personnes que l'on fait parler, comme à rendre ces sentimens avec des termes nobles, mais employés dans leur signification naturelle. Jamais ces sentimens ne sont plus touchans, que lorsqu'ils sont exprimés avec le plus de simplicité. Le sublime qui subjugue les hommes, est aussi peu compatible avec l'affectation, que le peut être le véritable Héroïsme.

Voilà ce qui m'a déterminé à écrire ma pièce en un style si différent de celui de la plupart de nos Tragédies; & je l'ai entrepris d'autant plus volontiers que j'avois l'avantage d'être guidé dans cette nouvelle route par un conducteur dont les ouvrages sont admirés avec justice par toute l'Europe. Le mérite des Tragédies de Monsieur Racine est trop connu parmi notre nation, pour en parler davantage. Je ne regretterai point les peines que j'ai prises, pour mettre au théâtre Anglois la plus parfaite des Tragédies de cet Auteur, si mes lecteurs trouvent que la traduction rend assez bien les beautés de l'original, & s'ils ne blâment point la liberté de m'en écarter que j'ai prise quelquefois. Je ne les arrêterai plus que pour leur faire lire quelques instructions concernant notre Tragédie, qui se trouvent dans la Préface de Monsieur Racine.



FRAGMENTS

DE LA MERE EN DÉTRESSE.

*Après que Pylade a emmené Oreste, Phœnix
suivi des Gardes de Pyrrhus, entre sur le
Théâtre.*

SCENE VI

PHOENIX.

Tous les Grecs sont donc partis.... Oreste
s'en est allé Vous triomphez, scé-
lérats? Et vous indignes Sujets de Pyrrhus,
quelle stupidité vous a saisis, quand au lieu
d'aller la flamme à la main réduire en cen-
dres les vaisseaux des Grecs, vous avez em-
ployé un tems si précieux à voir rendre les
derniers soupirs à Hermionne. Vos enne-
mis ont profité de ces momens. Ils se sont
embarqués.... N'en doutons plus, les fa-
crléges qui ont porté leurs mains impies sur
Pyrrhus, sont avoués par Oreste. Sa fuite
est une preuve certaine qu'il est le premier
auteur de leur crime Ambassade plus
sanglante qu'un combat Assassinat sans
exemple! En quel lieu le diadème fera-t'il
respecté, si vous négligez, Grands Dieux,
de le protéger du moins dans vos Temples....
Voici la Reine.

SCE-

S C E N E V I I .
ANDROMAQUE, PHOENIX;
CEPHISE, *suite.*

ANDROMAQUE.

Perfides Grecs, vos crimes ne demeureront pas toujours impunis. Vous en recevrez quelque jour un châtimement proportionné à leur énormité? Cruels, quelle pitié des Troyens pouvoient-ils attendre de vous, quand vous avez assez de rage pour immoler à vos passions Pyrrhus le plus vaillant homme de votre parti, le guerrier qui vous a fait vaincre? Qui vient, seroit-ce mon fils?

CEPHISE.

Non, Madame, c'est le corps de Pyrrhus que ses Soldats en pleurs portent sur un bouclier.

S C E N E V I I I .

Les Acteurs de la Scène précédente. Des Soldats qui portent le corps de Pyrrhus.

ANDROMAQUE.

Prince infortuné, voilà la suite du peu de soin que vous vouliez apporter à vous garder de vos ennemis, & du peu de défiance que

que vous aviez de la perfidie de vos Grecs. Vous jugiez d'eux par vous-même. Ce sont vos vertus qui l'ont causé de votre mort prématurée, & que vous cessiez de vivre en entrant dans l'âge viril. Mais je vous vois couvert de gloire. Vos belles actions se présentent à moi, sous l'idée de fleurs épanouies qui entourent votre cercueil. Les pleurs que des Troyens répandent sur ce cercueil, ne l'honorent pas moins.

CEPHISE.

Madame, vos larmes ne tariront-elles jamais ?

ANDROMAQUE.

Non, Cephise. La destinée a sous les murs de Troye condamné la veuve d'Hector à une affliction perpétuelle. Tant que je vivrai, mes larmes ne cesseront jamais de couler. Allez, Phœnix, faites revêtir le corps de votre maître de ses habillemens royaux : mettez auprès de lui toutes les marques de sa dignité, & que la flamme du bucher qui doit avoir l'honneur de mêler ses cendres aux cendres de ce Héros, annonce sa mort aux peuples voisins en s'élevant jusqu'au ciel, pour exciter les Dieux à la venger.

S C E N E IX.

ANDROMAQUE, CEPHISE, *Suite.*

CEPHISE.

Le bruit que vous entendez, vous annonce, Madame, la venue du Prince votre fils que les Gardes amènent de la forteresse.

ANDROMAQUE.

Quelle consolation pour ta mere, mon cher fils, de t'embrasser vivant ! Transports mêlés d'une joie vive & de douces allarmes, vous qu'on ne sauroit bien exprimer, & qu'une mere seule peut ressentir, je vous abandonne mon cœur : Percéz, pour vous y faire accès, le nuage d'afflictions qui l'environne : Faites-vous un passage pour y pénétrer, comme les rayons du Soleil s'en font un à travers les nuages épais qui veulent of-fusquer sa lumiere. Une ame généreuse ne perd jamais l'espérance, quoique du milieu des afflictions elle voye ses ennemis les maîtres de sa destinée. Elle fait que le ciel, pour la tirer d'un gouffre de malheurs par des moyens imprévus, choisira le moment qu'elle y paroitra pleinement abîmée.

F I N.

TABLE



TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LES TROIS VOLUMES.

*Les Chiffres Romains marquent le Tome, &
les Chiffres Arabes, la Page.*

A.

A*bderitains.* Ce qui leur arriva à la représentation de l'Andromède d'Euripide, I.
Page 32.

Accens. Les Anciens en avoient huit ou dix, & autant de caractères différens pour les marquer, III. 75. Originaires les Latins n'en avoient que trois, III. 76. Quel usage faisoit des accens un Compositeur de déclamation, III. 77.

Acteurs. Ils récitoient accompagnés d'instrumens, III. 113. Un bas-relief antique le dé-
Tome III. Y *mon-*

T A B L E

- montre, III. 126. & 127. Les Acteurs des Tragédies n'étoient point les mêmes que ceux qui représentoient les Comédies, III. 136. Leurs masques & leurs chaufsières étoient aussi différens, III. 138. Les Acteurs des Anciens ne jouoient pas comme les nôtres, à la clarté des lumieres, III. 208. Accord de l'Acteur qui gesticuloit avec celui qui récitoit, III. 236. & 237. Ce qu'a pensé Seneque sur cet accord, III. 238. Les Acteurs des chœurs des Anciens étoient les plus excellens, III. 242. Ils se rendoient esclaves de leurs voix, III. 257. Quel étoit leur soin pour la conserver & pour la fortifier, III. 258. & suiv. Les spectateurs sentent les fautes des Acteurs, sans qu'ils puissent dire en quoi ces fautes consistent, III. 310.
- Age* pour travailler à se perfectionner, II. 92. C'est dans cet âge où l'on est plus facilement distrait, II. *ibid.* Le feu de l'âge donne plusieurs passions à la fois, II. 93. A quel âge les Peintres & les Poètes paroissent au plus haut degré, II. 108. On fait voir que les plus célèbres Poètes n'ont rien fait paroître d'excellent avant trente ans, II. 117.
- Air.* Combien il contribue à la diversité des inclinations des hommes, II. 232. Les qualités de l'air dépendent des émanations de la terre, II. 233. Ces émanations variant, changent la nature de l'air, II. *ibid.* L'air communique au sang les qualités dont il est empreint, II. 234. L'air rempli d'une multitude de petits animaux qui le rendent sujet à une infinité d'altérations, II. 235. L'humeur & l'esprit des

DES MATIERES.

hommes faits, dépendent beaucoup des vicissitudes de l'air, II. 236. L'impression qu'elles font même sur les corps, II. 237. On remarque dans les animaux les effets différens de l'air, II. 238. Ce sont ses altérations qui causent les maladies épidémiques, II. 241. Comment l'air natal est un remède à beaucoup de maladies, II. 242. Son pouvoir sur le corps humain, prouvé par le caractère des nations, II. 244. Sa différence sert beaucoup aux organes qui contribuent aux fonctions de l'ame, II. 251. Grands changemens arrivés dans l'air de Rome depuis les Césars, II. 270. L'air de Rome mal sain en Eté, & pourquoi, II. 271. La différence entre les peuples attribuée aux différentes qualités de l'air, II. 285. Ses variations sont cause de la différence des génies, II. 296.

Airs caractérisés, ce qu'on entend par ces termes, III. 168. & 169.

Algarde. Son bas-relief de l'Attila est mieux composé qu'aucun bas-relief antique, I. 466.

Aliment. Si les poissons sont un aussi bon aliment que la chair: Un Médecin habile a voulu le persuader, & son sentiment a été condamné par l'expérience, II. 489. & suiv.

Allégories. Quels sont les personnages allégoriques qui sont reçus en peinture, I. 177. Ils doivent être introduits avec une grande discrétion dans les compositions historiques, I. 179. Ils ne doivent jamais y être les Acteurs principaux, I. 180. La vraisemblance y doit être exactement observée, *ibid.* Ce qu'on entend par composition allégorique, I. 186. 187. II

T A B L E

y en a de deux especes, *ibid.* Modèle d'une composition purement allégorique, I. 189. & *suiv.* & d'une composition mixte où il entre des sujets allégoriques dans des sujets historiques, I. 190. Les allégories doivent être bannies entierement des tableaux qui représentent des dogmes de notre Religion, I. 199. Quels sont les personnages allégoriques que la Poësie employe, I. 205. On n'en doit faire usage qu'avec grand discernement, I. 208. Ils ne conviennent point dans les Poësies Dramatiques, I. 209. mais seulement dans les Prologues des Opéra, I. 212.

Allemagne. On y reconnoît dans ses peuples le caractere d'esprit des anciens Germains, II. 259.

Allemands, ont mis en leur langue beaucoup d'ouvrages de nos bons Poëtes, II. 428.

Ambroise (Saint) en quel tems il composa son Office Ambrosien, III. 303. La musique en est la même que celle dont on se servoit alors communément, III. 304.

Ame. Elle est occupée en deux manieres, I. 6. & 7.

Aniot. On le lit encore avec plaisir, II. 419. La raison est que sa construction est réguliere, *ibid.*

Amour. La peinture que les Anciens en font, touche tous les peuples, I. 136.

Anatomie connue, mais peu développée du tems d'Hypocrate, II. 56.

Anciens Grecs & Romains, ont raisonné avec plus de justesse que nous, II. 443. Nous les surpassons néanmoins dans les sciences naturelles

& la Théologie, II. *ibid.* Les Anciens avoient approfondi ce qui regarde la quantité des syllabes, des pieds & des figures du vers, III. 32. Ils ne divisoient point comme nous, par octaves, le système général de leur musique, III. 55. Ils n'avoient point de pièces dramatiques en prose, III. 86. Ils distribuoient souvent à des hommes des rôles de femmes, III. 191. Ils n'ont rien négligé pour donner à leurs pièces de l'agrément & de la facilité dans l'exécution, III. 204. Leur réussite dans tous les arts, est un préjugé pour la perfection de leurs représentations théâtrales, III. 254. & *suiv.*

Andromaque. Tragédie de M. Racine, traduite en Anglois, II. 426. Scène troisième du dernier Acte de cette Tragédie, telle que M. Racine l'avoit donnée dans sa première édition, III. 323. Fragmens de quelques endroits de la traduction Angloise de l'Andromaque, III. 333.

Andromede. Statue antique chez le Duc de Modene, II. 213.

Anglois. Quel est leur goût pour les spectacles où l'on verse du sang, I. 18. 19. En quel tems ils ont commencé à aimer les tableaux, II. 147. Leur climat n'est pas propre à former de grands Peintres, II. 148. Les Peintres qui ont fleuri en Angleterre, étoient étrangers, II. 149. Beaucoup d'ouvrages de nos Poètes traduits en leur langue. II. 426. Quel étoit l'esprit des Anglois selon Agricola, II. 258. Leur émulation pour surpasser les Gaulois, *ibid.*

T A B L E

Animaux. Il y en a qui ne multiplient point dans nos régions, II. 267.

Anvers, a été l'Académie & l'Athènes des pays en deçà les Monts, II. 214.

Appelles, contemporain de Praxitelle & de Lyfippe, II. 216.

Apprentissage. Consiste à faire des fautes, pour n'en plus faire, II. 86.

Arcs de Triomphes. Différence entre ceux des Romains & les nôtres, II. 190. Celui de Constantin à Rome a été fait des dépouilles de celui de Trajan, II. *ibid*,

Arioste. Son Roland furieux préféré à la Jérusalem délivrée du Tasse à cause de la poésie de son style, I. 284. Le jugement qu'en porteroit un François, ne seroit pas juste par rapport à un Italien, II. 340.

Aristides, Peintre Thébain, est le premier qui a fait voir qu'on pouvoit peindre les mouvemens de l'ame, I. 361.

Aristides Quintilianus. Son livre sur la musique écrit en Grec, est le plus instructif de tous ceux que les Anciens nous ont laissés, III. 71. Sa définition de la musique peu différente de celle des Anciens, III. 8. Il compte jusqu'à six arts subordonnés à la musique, III. 11. Les trois premiers pour la composition, & les trois derniers pour l'exécution, *ibid*. La musique, selon lui, est un art nécessaire à tous les âges, III. 17. Divisions que les Anciens faisoient de la musique, selon cet Auteur, III. 43.

Aristote, dit que le mètre est une partie du rythme, III. 22. Explication d'un des plus importans passages de sa Poétique, que les Com-

men-

mentaires ont rendu inintelligible, III. 84. La mesure du vers, selon lui, devoit servir de mesure dans la déclamation, III. 86. Il explique pourquoi les chœurs ne chantoient point dans les Tragédies sur le mode Hypodorien & Hypophrygien, III. 94. L'imitation d'une action dans la Tragédie se doit faire dans un langage préparé pour plaire, III. 84. & 85. Ce qu'il dit de la Mélopée, *ibid.*

Armide: bel endroit de cet Opéra, I. 140.

Artisans sans génie, ne découvrent point dans la nature ce qu'il y faut imiter, II. 57. Défaut des Artisans qui ne sont qu'imitateurs. II. 58. Le peu de progrès que fait un Artisan sans génie, II. 59. Différence entre les Artisans sans génie, & ceux qui en ont, II. 86. & 87. Tout est utile dans ces derniers, II. 88.

Arts. Quel est l'art qui fait vivre en amitié avec soi-même, I. 8. On ne doit pas bannir de la société un art utile, parce qu'il peut devenir nuisible, I. 45. La poésie n'est pas un art inutile, & on en fait tous les jours un bon usage, I. 46. Les guerres ne font point naître le goût des beaux arts, II. 127. Il est des pays & des tems où les Arts ne fleurissent pas, & d'autres où ils sont portés à leur point de perfection, II. 143. 169. Les arts parviennent à leur perfection par un progrès subit, II. 143. Raison pour laquelle les arts n'ont pas fleuri au-delà du cinquante-deuxième degré de latitude Boréale, II. 146. Comment les arts font des progrès subits vers la perfection, & comment ils dégèrent, II. 170. & 181. Leur

décadence a toujours augmenté depuis Severe, II. 188. Ils ont commencé à décheoir sous les Empereurs qui les cultivoient, II. 196. Si les guerres civiles des Romains ont pu préjudicier aux arts & aux lettres, II. 197. Quelles sont les guerres qui anéantissent les arts, II. 200. Quelles sont celles qui les font fleurir, II. 201. Pourquoi ils ne se sont pas soutenus dans la Grece après Philippe & quelques-uns de ses successeurs, II. 206. La profession d'un art en impose à beaucoup de personnes, II. 368. Ce qui donne aux arts de l'étendue, est la multitude des Artisans, III. 301. La plupart ne connoissent les fautes dans les arts que par sentiment, III. 310.

Art Rithmique. En quoi consistoit-il dans la musique des Anciens, III. 12 & 21. Il n'est pas possible d'expliquer nettement la méthode enseignée par l'art rithmique, III. 39. Il ne nous reste aucune méthode des Anciens pour enseigner les arts musicaux, III. 19. Raisons pour lesquelles ils n'en ont point parlé en écrivant sur la musique, *ibid.*

d'Arviens, (le Chevalier) si fameux par ses voyages. Ce qu'il dit de la docilité des chevaux, & de la maniere dont on les traite en Arabie, II. 531.

Anc. Idée qu'en avoient les Anciens bien différente de celle que nous nous en formons, II. 507. Idée qu'en ont encore les Orientaux, II. *ibid.*

Astronomie. Plus parfaite aujourd'hui que du tems de Ptolomée, II. 540.

Atella-

DES MATIERES.

Atellanes. Sorte de comédie chez les Romains, qui approchoit des comédies Italiennes ordinaires, I. 157.

Asbéniciens. Quelle étoit la délicatesse de leur goût, II. 250.

Auguste. Sous son regne les sciences & les arts arriverent à leur perfection, II. 217. & suiv. Tous les grands hommes qui vécurent durant cet heureux siècle, étoient déjà formés lorsqu'Auguste commença à regner paisiblement, II. 179.

Augustin (Saint.) Son ouvrage sur la musique, III. 9. Quel étoit son objet principal en écrivant sur cette matiere, III. 21. De son tems on donnoit le nom de rithme à la mesure, III. 23. S'il a obmis de parler de l'art d'écrire en notes les gestes, c'est qu'il étoit connu de tout le monde, III. 35.

Aulugelle loue l'étymologie que Caius Bassus donnoit au mot Latin *Persona*, III. 97.

Avocats. Combien il est ordinaire qu'ils se trompent, quoique plus sçavans que les Juges, II. 338.

Ausonue, & Claudien: Jugement qu'on porte de leurs vers, II. 194.

Auteurs Latins du second siècle & des suivans. Raison pour laquelle leur style paroît inférieur à celui des Auteurs du siècle d'Auguste, II. 419. Auteurs dont on admirera toujours la noble simplicité, II. 420. Nul Auteur célèbre que quelque critique n'ait entrepris de dégrader, II. 491. On doit entendre la langue dans laquelle les Auteurs anciens ont écrit pour en juger, II. 494. En quel genre d'éru-

dition les Auteurs modernes l'emportent sur les Anciens, II. 540.

B.

Bamboches (Opéra des) établi à Paris en 1674. III. 246.

Bartholin. Son traité des Instrumens à vent des Anciens, III. 42. Il a recueilli tous les faits concernant les guérisons extraordinaires que la musique a opérées, III. 52.

Basse continue. Soutenoit la déclamation des pièces dramatiques des Anciens, III. 111. & *suiv.* Elle étoit différente pour les dialogues & pour les monologues, III. 120. & *suiv.* Quels étoient les instrumens dont on se servoit dans les accompagnemens, III. 126.

Bas-reliefs. Les Anciens ne les ont pas aussi bien traités que les Modernes, I. 477.

Bataves. Parallèle entre les Anciens & ceux d'aujourd'hui. II. 269. Leur pays habité par les Hollandois, bien différent de ce qu'il étoit autrefois, II. 276. Raisons de ces différences, II. 279.

Bathylle. Célèbre Pantomime qui enchantoit Mécénas, III. 287.

Baudot de Julli. Acquiert le talent d'Historien, malgré les oppositions de ses parens. II. 32.

Beaubourg. Il avoit imaginé des notes pour marquer les tons de sa déclamation, III. 318.

Bernin (Cavalier.) Sa fontaine de la place Navonne à Rome, I. 479.

Bernoulli étudie les Mathématiques, & y fait de grands progrès, malgré ses parens, II. 31.

Belli-

DES MATIERES.

Bellifaire demandant l'aumône: sujet d'un tableau peint par Vandick, II. 385.

Bêtes. Ce qu'on doit penser de l'opinion que ce sont des machines, II. 533.

Boccalin, après avoir écrit savamment sur l'art de gouverner, ne fait pas commander dans une petite ville, II. 336.

Boèce. Passage où il dit qu'on écrivoit en notes la déclamation aussi-bien que le chant musical, III. 79.

Boesbeck. Ce qu'il dit de la maniere dont on traite les chevaux en Bithynie, II. 528. & suiv.

Boulanger Jésuite. Son ouvrage sur le théâtre des Anciens, III. 207.

Bouffole connue dès le treizième siècle, combien elle a perfectionné la navigation, II. 446.

Boyle Anglois, inventeur de la machine pneumatique, II. 454.

Brossard a donné des explications très-justes, des ouvrages que les Anciens ont composé sur l'harmonie, III. 5. Il explique dans son Dictionnaire les modes de la musique des Anciens, III. 95.

Bruit est plus propre que le silence à calmer une imagination agitée, I. 442.

Briennius nous apprend comment se composoit la mélopée, qui n'étoit qu'une simple déclamation, III. 71. & suiv. Et comment elle s'écrivoit en notes, III. 75.

Brun (le) Combien son tableau du massacre des Innocens attendrit sans affliger réellement, I. 28. Avec quelle attention il a observé le costume dans ses tableaux de l'Histoire d'Alexandre,

T A B L E.

xandre, I. 252. Combien il a excellé dans l'expression & la poésie pittoresque, I. 263.

Burète. Ce qu'il a écrit touchant le rithme des Anciens, III. 32. a. traité de la mélodie di-thyrambique, III. 82.

C.

Cassé. Quel est l'effet qu'il peut produire dans ceux qui en usent, II. 282.

Calcopyonds. Sorte de pierre curieuse à l'usage des Comédiens. On hasarde d'expliquer le passage de Pline où il en est parlé, III. 201.

Caligula aimoit la saltation avec fureur, III. 21. & 216.

Calliachy Candiot. Son erreur touchant l'art des Pantomimes, qu'il prétend plus ancien qu'Auguste, III. 273.

Canacée. Tragédie Italienne de Speroné Speroni, comment l'Auteur a justifié le choix de son sujet, I. 114.

Cantiques. Explication de ce terme, III. 176. Comment on les déclamoit, III. 177.

Capella. Ce qu'il dit de la mélopée des Anciens, III. 57. & suiv.

Capitaine. Qualités qui le rendent propre au commandement, II. 7.

Capitulaires défendent aux Comédiens de prendre des habits ecclésiastiques sur le théâtre, III. 396. Et de jouer le Dimanche pendant le service, III. 397.

Carache. Son jugement sur deux tableaux du Guide & du Dominiquain, II. 115. & 116.

Caramalus. Pantomime illustre, III. 267.

Carmen.

DES MATIERES.

Carmen. Les Anciens entendoient par ce mot la mélodie de la déclamation, III. 96. & 99. Il comprenoit, outre le vers, quelque chose d'écrit au-dessus du vers, pour prescrire les inflexions de voix qu'il falloit faire, III. 97. Quelques Auteurs anciens on donné improprement ce nom à des vers qui ne se chantoient pas, III. 98. Originaiement c'étoit le mot propre qui signifioit la déclamation, III. 99.

Cassiodore fait une description curieuse de l'art du geste dans une de ses lettres, III. 226. Il marque ce que les Anciens entendoient par musique muette, III. *ibid.* En quoi il s'est trompé sur les gestes d'institution, III. *ibid.* Comment il définit les Pantomimes, III. 279.

Catalans. Ceux d'aujourd'hui, en apportant dans le pays une langue & des mœurs différentes de celles des anciens habitans, n'ont pu s'empêcher de retenir les inclinations de ces derniers, II. 253.

Causes morales ont beaucoup favorisé les arts en certains siècles, II. 130. Les causes physiques, telles que sont les libéralités des Princes, y ont aussi beaucoup contribué, II. 140. Comment les causes morales concourent aux progrès surprenans des arts & des lettres, II. 180. Comment elles procurent leur décadence, II. 181.

Chamneslée. (1a) Succès avec lequel elle récita le rôle de Phédre, III. 306.

T A B L E

Chant Ambrosien n'avoit que quatre notes qu'on appelle les authentiques, 111. 159. Le chant Grégorien a huit modes appelés Plagaux, 111. 160. Il surpasse en beauté le chant Ambrosien, 111. *ibid.* Tous les connoisseurs admirent la beauté de la Préface & des autres chants de l'Office Grégorien, 111. 304. Le terme de chanter signifie souvent chez les Grecs & les Romains une déclamation qui n'étoit point un chant musical, 111. 102. & *suiv.*

Chapelain. Parallèle de son poëme de la Pucelle avec l'Iliade d'Homere, 11. 522.

Charles I. Roi d'Angleterre. Sa passion pour la peinture, 11. 148.

Charles IX. Roi de France. Bon mot de ce Prince sur les Poëtes, 11. 100. Les vers qu'il composa pour Ronfard, 11. 162. On se porta sous son règne aux actions les plus dénaturées, 11. 304.

Chaulieu. (Abbé de) Beauté de la poésie de son style, I. 273. Ses vers sont harmonieux & nombreux, I. 326. & *suiv.*

Chevaux. Il n'y en avoit point en Amérique, quand les Espagnols la découvrirent, 11. 266. Ils y ont dégénéré en certains endroits, & sont devenus plus parfaits dans d'autres contrées, 11. 267. Diversité de leur naturel suivant les différens pays, 11. *ibid.* Les discours que les Poëtes leur font adresser par des hommes, révoltent les modernes, 11. 527. Ces discours convenoient au tems auquel ces Poëtes écrivoient, 11. 528. Ils sont encore d'usage dans le Levant, 11. *ibid.* & 531.

DES MATIERES.

Chiffres Arabes sont d'un grand secours pour l'Algèbre & l'Astronomie, ll. 465.

Chinois ont découvert la poudre à canon, & l'Imprimerie avant les Européens, ll. 152. Ces derniers ont appris à leurs Astronomes à calculer les éclipses, ll. *ibid.* Leur peu de goût pour les tableaux d'Europe, ll. 157. Ils ont chez eux des Pantomimes, ll. 286.

Chironomie. Nom dont les Anciens se servoient souvent pour signifier l'art du geste, ll. 213.

Chœurs. On y dançoit, même dans les endroits les plus tristes de la Tragédie, ll. 240. Ces danses ne ressembloient pas à nos ballets, ll. 241. Erreur dans laquelle sont tombés à ce sujet quelques Critiques, ll. 240. De quelle nature étoient les danses des chœurs, ll. *ibid.* Ces chœurs étoient exécutés par de bons Acteurs, ll. 241. Effet surprenant des chœurs d'Eschyle, ll. 242. Nous ne devons pas juger des chœurs des Anciens par les nôtres, ll. 241. Ces chœurs composés de cinquante personnes, furent réduits à quinze ou vingt, ll. 242. Les chœurs des Opéra qui ont imité le jeu muet des chœurs des Anciens, ont réussi, ll. 243.

Cicéron veut qu'on soit inspiré d'une espèce de fureur pour faire des vers, ll. 14. Réputation qu'ont acquis ses ouvrages, ll. 421. Il impute l'usage des Orateurs qui mouloient leur geste, sur celui qu'on enseignoit aux gens de théâtre, ll. 225. Disputoit quelquefois avec Roscius, à qui exprimeroit mieux une même pensée, l'un par ses gestes : & l'autre par le discours, ll. 230. Sujet de son Orai-

T A B L E

son pour Roscius, célèbre Comédien, 111.
250.

Le Cid. Pièce que le public a longtems admirée, avant que les Poëtes en voulussent convenir, 11. 378. Vers de Despréaux sur le succès de cette pièce, 11. 400. Cette pièce traduite par Rutter Anglois, 11. 515. On n'en doit pas juger sur cette traduction, *ibid.* Il y a des fautes dans le Cid, mais il plaît avec ses défauts, *ibid.* La critique de l'Académie a fait voir méthodiquement en quoi consistoient ces défauts qu'on connoissoit déjà par sentiment, 11. 432.

Cimabué fait renaître la peinture en Italie dans le treizième siècle, 11. 170.

Circulation du sang. Progrès de cette découverte, 11. 456. Quoique démontrée, plusieurs Savans ne laissent pas de la combattre encore, 11. 457. Elle a servi à Perrault pour découvrir la circulation de la sève dans les arbres & les plantes, 11. 459.

Climats. Leur diversité met une grande différence dans les inclinations & les mœurs, 11. 247. Ils sont plus puissans que le sang & l'origine, 11. 259. Les climats chauds énervent l'esprit comme le corps, 11. 280. Les denrées des climats chauds communiquent leur vertu aux peuples du Nord, 11. 282. Des régions à la même distance du pôle, peuvent avoir des climats différens, 11. 284.

Coëffures. Par celle des femmes Romaines on connoit en quel tems ces femmes ont vécu, 11. 203.

DES MATIERES.

Cœur humain a une disposition naturelle à être ému par tous les objets, I. 37. & 38.

Colbert. (Jean-Baptiste) Eloge de ce Ministre, II. 139. & *suiv.*

Coloris. S'il est préférable au dessein & à l'expression, I. 470. Les personnes d'un sentiment opposé ne s'accorderont jamais sur ce point, I. 471. Le talent du coloris est affecté à certaines écoles, II. 66.

Comédie. Les personnages des Comédies doivent ressembler par toutes sortes d'endroits au peuple pour qui on les compose, I. 151. Térence & Plaute n'ont pas suivi cette règle, I. 153. Pour quelle raison, I. *ibid.* Le but de la Comédie est de nous corriger des défauts qu'elle joue, I. 152. Ses sujets doivent être pris d'entre les événemens ordinaires, I. 151. & *suiv.* Le public rejette depuis quelques années toutes les Comédies composées dans des mœurs étrangères, I. 162. & *suiv.* Son sujet doit être à la portée de tout le monde, I. 164. Chaque pays doit avoir sa maniere propre de réciter la Comédie, I. 413. Ses sujets ne sont point encore épuisés, I. 223. Il faut être né avec le génie de la Comédie pour discerner de nouveaux caracteres, I. 228. Qualités qu'on doit avoir pour faire de bonnes Comédies, II. 110. Les Romains en avoient de quatre genres différens, III. 132.

Comédiens. Le jeu des Comédiens Italiens paroîtroit une déclamation depossédés à des spectateurs qui n'auroient jamais vu jouer que des Comédiens Anglois, III. 162. Les Comédiens anciens avoient des écoles pour appren-

dre le geste propre au théâtre, & ils excel-
loient dans cette partie, III. 234. Dès qu'ils
se négligeoient un peu, les spectateurs les re-
dressoient, III. 239. Ils étoient en grande
considération chez les Anciens, III. 255. Quoi-
qu'exclus chez les Romains de l'état de Ci-
toyen, *ibid.* Ce qui les a rendus plus odieux,
c'est la profanation qu'ils ont fait autrefois des
choses saintes, III. 297. Les Etats de Blois
s'opposent à l'établissement des Comédiens
Italiens à Paris, III. *ibid.*

Compositeur de musique; ce qu'il faut qu'il fasse
pour plaire, I. 448.

Compositions. Exemples de plusieurs compositions
ingénieuses des anciens Peintres & Sculpteurs,
I. 363. & *suiv.* Ce qu'on entend par compo-
sition pittoresque, & composition poétique
d'un tableau, I. 258. & *suiv.*

Condé. Ce nom servira dans la suite à désigner
un grand Capitaine, II. 226.

Contempteurs des Anciens, leur petit nombre, II.
497. Ils voudroient associer à leurs dégoûts
les autres Savans, *ibid.* Ils ne sont pas rece-
vables dans leurs jugemens, II. 498.

Corneille a souvent péché contre l'Histoire dans
ses Tragédies, I. 243. Défauts dans ses der-
nières pièces, II. 89. Le premier Poëte Fran-
çois dont les ouvrages ayent été traduits en
une autre langue, II. 176. Il trouva le théâ-
tre François tout barbare, II. 178. En quel
sens on peut dire que sa versification est mau-
vaise, II. 365.

Cornelius Nepos. Jugement qu'il porte des Grecs,
II. 134.

DES MATIERES.

Correge. (le) Ce qui lui arriva en voyant un tableau de Raphaël, II. 50. Il est le premier qui ait osé peindre des figures en raccourci dans des plafonds, II. 174.

Costumé. Combien il est essentiel aux Peintres de le bien observer, I. 247. & *suiv.*

Coyvel. Son tableau du Jugement de Susanne, I. 93. & 94. Autre du Crucifiment, I. 216. & *suiv.* Autre du Sacrifice de la fille de Jephthé, II. 356.

Créech. Le dernier & le meilleur Commentateur de Lucrèce. En quoi il s'est trompé, II. 220.

Critiques de profession ne sont pas ceux qui jugent le plus sagement des ouvrages, II. 319. On juge beaucoup mieux par sentiment, II. 321. Cicéron & Quintilien cités, II. *ibid.* Le défaut des Critiques est de raisonner avant que d'avoir réfléchi, II. 462. Il faut être bien circonspect à produire ses idées de critiques, II. 491. Les Critiques qui affectent de dire que les poèmes des Anciens ne font pas sur eux la même impression que sur le reste des hommes, se rendent méprisables, II. 496. Ils ne connoissent pas assez les mœurs & les usages des différens peuples, II. 507. Leurs remarques ne feront point abandonner la lecture des Poètes, II. 535.

Cyprien. (Saint) Le livre des Spectacles qu'on lui attribue, n'est pas de lui, III. 122.

T A B L E

D.

Dacier. On le relève d'une méprise qu'il a faite en expliquant un endroit du fixième chapitre de la Poétique d'Aristote, où il est question de la déclamation dans la représentation des Tragédies, III. 91 & *suiv.*

Danse, étoit fort cultivée par les Anciens, III. 213. Changemens arrivés dans la nôtre, III. 168. & *suiv.* On l'a gâtée quelquefois pour avoir voulu l'enrichir, III. 171. Quelles danses des Anciens ressembloient aux nôtres, III. 211. Les Anciens avoient un grand nombre de danses différentes, dont Meursius avoit rapporté les noms, & en a composé un Dictionnaire entier, III. 213. Quelle étoit la danse du Prophete Roi devant l'Arche, III. 212. Les gestes de la danse antique n'étoient pas seulement pour la bonne grace; ils doivent encore signifier quelque chose, III. 214. & 219. Les Orientaux ont encore aujourd'hui plusieurs danses semblables à celles que décrit Cassiodore, III. 227.

Danseurs, ont renchéri sur les Musiciens, III. 171. Ceux-ci leur sont redevables de plusieurs airs où l'on trouve tant de variété & d'élégance, III. *ibid.*

Déclamation. Les Anciens écrivoient en notes leurs déclamations théatrales, III. 5. & 6. Elle étoit partagée entre deux Acteurs, III. 6. La déclamation composée devoit se faire nécessairement sur différens modes, III. 96. La nôtre tient le milieu entre le chant musical & le ton des conversations, III. 70. C'est un défaut de chanter dans la déclamation, III. 133.

On ne peut l'imputer aux Auteurs de l'antiquité, III. 134. Différence entre la déclamation des Tragédies, & celle des Comédies III. 135. *& suiv.* Celle-là étoit plus grave & plus harmonieuse, *ibid.* Selon beaucoup d'Auteurs, elle étoit ce que nous appellons *chantante*, III. 139. Celle des pièces dramatiques étoit soutenue d'une basse continue, III. 112. *& suiv.* L'art de la déclamation faisoit à Rome une profession particulière, III. 141. L'Auteur de la déclamation d'une pièce mettoit son nom à la tête avec celui du Poète, III. 142. La déclamation des Cantiques étoit mise en musique par d'habiles musiciens, III. *ibid.* Il ne seroit pas impossible d'écrire en notes les déclamations de nos pièces de théâtre, III. 150. Les Anciens écrivoient ainsi la leur, III. 152. Preuves de fait sur ce sujet, III. 153. *& suiv.* Changement arrivé dans la déclamation théâtrale, III. 143. *& suiv.* Quelle a été la première cause de ce changement, III. 162. Ce qui engagea les Romains à partager la déclamation entre deux Auteurs, III. 173. & 178. L'un étoit chargé de prononcer, & l'autre de faire les gestes, *ibid.* Preuve de ce partage, III. 173. *& suiv.* Ce que Suetonne rapporte de Caligula paroît le démontrer, III. 199. Raisons qu'on apporte contre ceux qui le blâment, III. 245. *& suiv.* Deux raisons pour lesquelles les Anciens ont préféré la déclamation composée à l'arbitraire, III. 305. Utilité de la déclamation écrite en notes, III. 306. *& suiv.* Ce qu'on peut dire contre la déclamation composée des Anciens, III. 311. Réponse

T A B L E .

aux objections , 111. *ibid.* & *suiv.* On défend l'usage d'écrire en notes , & de composer la déclamation , 111. 318. Ce qui fait son mérite , I. 400. La sensibilité de cœur forme les excellens déclamateurs , I. 401. & *suiv.* Mauvais goût qui regnoit pour la déclamation dans une contrée de l'Europe il y a trente ans , I. 409.

Découvertes. Le raisonnement y a eu peu de part , 11. 454. Elles sont toutes dûes au hazard & à l'expérience fortuite , 11. 444. & 455. Découverte de la circulation du sang , 11. 456. Des lunettes d'approche par Metius , 11. 447. De la pésanteur de l'air par Torricelli , 11. 452. Du mouvement de la terre autour du Soleil , 11. 459.

Démofthene avoit appris à déclamer du Comédien Andronicus , 111. 140.

Descartes. On rend justice à son mérite personnel , 11. 477. On est partagé sur la bonté de son système , 11. *ibid.*

Déspréaux. N'est point plagiaire pour avoir pris des Poètes anciens , 11. 77. Ce qu'il dit à Racine , concernant la facilité de faire des Vers , 11. 103. A quel âge il donna ses Satyres , 11. 117. * Ce Poète & Racine avouent s'être souvent trompés sur le jugement qu'ils ont porté d'un Poème , 11. 353. Ce qu'il jugea du Misanthrope de Moliere après la troisième représentation , 11. 399. Il est lû avec le même plaisir des Etrangers que des François , 11. 422. Un de ses vers critiqué mal-à-propos , 11. 434. & *suiv.*

Diamant.

DES MATIERES.

Diamant. L'invention de le tailler fut trouvée sous Louis XI. par un Orfèvre de Bruges, II. 454.

Diomedé. La définition qu'il donne du mot de modulation, III. 28. Il dit que le théâtre étoit composé de chœurs, de dialogues & de monologues, III. 175.

Dispute. On n'a jamais tant disputé, qu'on le fait aujourd'hui, II. 470. On ne s'accorde que sur les faits, II. *ibid.* On se méprend sur l'évidence des principes, II. *ibid.*

Divinités fabuleuses. On peut les introduire dans les compositions qui représentent des événemens arrivés dans le paganisme, I. 184. Dans les autres compositions, elles ne doivent entrer que comme des figures allégoriques, I. *ibid.*

Duels, n'étoient pas en usage chez les Anciens, II. 524. Ont été introduits par les Barbares du Nord, II. *ibid.* Exemple d'une espèce de duel aux jeux funébres de Scipion, II. *ibid.*

E.

Ecritures, Moyens de connoître celles qui sont contrefaites, II. 373. Précautions des Anciens pour n'y être point trompés, II. 374. L'art de déchiffrer les écritures est très-fautif, II. 375.

Education trop soigneuse devient quelquefois nuisible, II. 113.

Eglogue. Quels sont les sujets qu'on y doit traiter, I. 165. 166. On ne sauroit peindre d'après nos Payfans & nos Bergers, les personnages des Eglogues, I. 167. Les Anciens y ont in-

troduit les Bergers & les Payfans de leur pays un peu annoblis, I. 169. & *suiv.*

Egyptiens. Leurs sculptures n'approchent pas de celles des Grecs & des Italiens, II. 153. L'Egypte n'a formé que de mauvais Peintres, II. 154. Les Egyptiens d'aujourd'hui sont peu propres à la guerre, II. 264.

Elevés. A quels traits on peut connoître ceux qui ont naturellement du talent pour la profession qu'ils embrassent, II. 111.

Eloquence, conduisoit aux fortunes les plus brillantes dans l'ancienne Grece, & dans l'ancienne Rome, III. 123.

Empereurs Romains, se piquoient de parler souvent en public, & de composer eux-mêmes leurs discours, III. 124. Néron est le premier qui ait eu besoin qu'un autre lui fit ses harangues, *ibid.*

Enéide. Le public ne perdra jamais l'estime qu'on a toujours faite de ce Poëme, II. 480. Qui dûrent être ses premiers admirateurs? II. 481. L'Enéide en François n'est plus le même Poëme que l'Enéide en Latin, II. 499. Pour en faire abandonner la lecture, il faudroit produire un meilleur Poëme, II. 536.

Enfant. La raison prématurée en eux vient du peu de vigueur de leur esprit, II. 111. Beau passage de Quintilien là-dessus, *ibid.* Une éducation trop soigneuse des enfans devient nuisible, II. 113. La température du climat influe beaucoup sur l'éducation physique des enfans, II. 298. & *suiv.*

Ericeyra (Comte de) a traduit en Portugais l'art poétique de Despréaux, II. 429.

DES MATIERES.

Esope fameux Comédien, amassa cinq millions à jouer la Comédie, III. 249.

Espagnols nés en Flandres, préférables à ceux qui étoient nés dans le Royaume de Naples, II. 265. Ceux qui sont nés dans l'Amérique ne sont point admis dans les emplois d'importance, *ibid.* Combien le sang Espagnol a dégénéré dans ce pays-là, II. *ibid.* L'Espagne, quoique fertile en bons Poètes, n'a jamais produit de Peintres de la première classe, II. 150.

Esprit. Hommes sans aucun esprit, aussi rares que les monstres, II. 10. Ce qui fait la différence des esprits, II. 73. Il ne dépend pas de nous d'en changer la disposition naturelle, II. 74. On peut s'aider de l'esprit des autres sans être plagiaire, II. 75. Les esprits froids & indolens sont incapables de faire du progrès dans les arts, II. 193. Les esprits précoces sont ceux qui sont ordinairement moins de progrès, II. 111. & 115. Les progrès de l'esprit philosophique, s'il continue, nuiront à notre siècle, II. 440.

Estampes. Leur utilité, I. 468.

Etrangers deviennent semblables aux peuples chez lesquels ils s'établissent, après quelques générations, II. 253.

Euripide. Quel fut le sort de ses Tragédies lorsqu'elles parurent, II. 402. Il eut pour contemporains & pour rivaux les meilleurs Poètes dramatiques de la Grece, II. 403.

Europe plus propre à fournir de bons Peintres & de bons Poètes, que l'Asie & l'Afrique, II. 151.

T A B L E

Exécution contribue beaucoup à la bonté des Poëmes & des Tableaux, I. 68

Expressions merveilleuses de plusieurs Statues antiques, I. 361. & suiv.

F.

Farnese (petit Palais) autrefois de Chigi, sa loge peinte par Raphaël, II. 119.

Femmes, réussissent mieux que les hommes dans la déclamation, I. 403.

Fevre (le) grand Astronome n'étoit d'abord que Tisserand, II. 30.

Fevre (le) de Saumur, a fait des Vers Latins contre la Flute antique, III. 56.

Feuillée. Auteur de la Corrègraphie, a trouvé l'art d'écrire en notes les pas figurés de la Danse, III. 152.

Figures métaphoriques sont considérées différemment par rapport aux différens pays où elles sont employées, II. 504.

Flamands, instaurateurs de la musique, I. 455. Passage de Guichardin qui le prouve, I. 456.

Flutes. On employoit pour faire les Flutes droites, le haut d'un roseau, & le bas du même roseau servoit à faire les Flutes gauches, III. 133. Quelles étoient celles dont se servoient les Pantomimes, III. 274. Voyez *Instrumens*.

Fontaine (la) étoit d'une profession bien éloignée de la Poësie, II. 28. Né avec beaucoup de génie pour elle; mais seulement pour un certain genre, II. 69.

Fontenelle. (de) Sa pensée sur les effets que produit la diversité des climats, II. 145. Ce qu'il dit

DES MATIÈRES.

dit sur la diversité du génie des Orientaux & des peuples de l'Europe, II. 157. Cet Auteur cité sur la préséance des Anciens & des Modernes, II. 297.

François Premier. Avant lui, la France n'avoit produit ni grands Peintres, ni grands Poètes, II. 159. Il se déclara le Protecteur des Arts & des Lettres, II. 160. On a un volume entier de ses Poésies, sous le nom de *Marguerites françoises*, II. 161.

François. De qui ils descendent, des Allemands ou des Gaulois? II. 254. On reconnoît encore en eux la plupart des traits que les Anciens ont remarqué, II. *ibid.* Ils ont le même penchant qu'ils avoient autrefois à une gaieté, souvent hors de saison, II. 255. Ils passent pour inquiets & légers, & aiment à s'enrôler sous toutes sortes d'enseignes, II. 257. Pourquoi ceux d'un certain siècle ont été différens de ceux d'un autre siècle, II. 296. Ils réussissent mieux que les autres Nations dans la représentation des Tragédies, I. 406. Leurs préjugés en faveur des Etrangers, II. 387. ils n'ont pas le sentiment aussi vif que les Italiens, II. 388. Ils sont trop dissipés, & aiment les plaisirs, II. 390. & *suiv.* D'où leur vient le goût qui leur fait demander de l'amour par tout, I. 128. & *suiv.*

Francs, établis dans la Terre-Sainte, deviennent comme les naturels du pays, II. 263. Plainte contre leur déloyauté & leur mollesse, II. *ibid.*

Fresnoy, (du) Passage extrait de son Poème sur la Peinture, II. 90.

T A B L E

Froid. Différens effets qu'il produit sur les hommes, II. 239.

G.

Galanterie est un défaut qu'on reproche à nos Poètes, I. 137. *& suiv.*

Galilée attribuoit l'élévation de l'eau dans les pompes à l'horreur du vuide, II. 451.

Gallo-Grecs descendus des Gaulois s'établissent en Asie, & prennent les mœurs des Asiatiques, II. 259.

Gamme. Celle des Anciens étoit composée de dix-huit sons, III. 55.

Génie nécessaire pour inventer, II. 5. C'est lui qui forme les Peintres & les Poètes, II. 6. Ce qu'on entend par Génie, II. *ibid.* Chaque profession a son Génie, II. 9. De la différence des Génies naît la diversité des inclinations, II. 11. Ce qui forme le génie poétique, II. 16. Tous les hommes ne naissent pas avec un génie propre à la poésie ou à la peinture, II. 18. Ceux qui ont ce génie, meurent souvent avant que leurs talens se soient fait connoître, II. *ibid.* Avec du génie l'on profite beaucoup sous un maître peu habile, II. 20. Ce que fait l'impression du génie dans un Peintre ou dans un Poète, II. 23. Les grands génies ont besoin d'être secondés & servis par la fortune, II. 35. Ce qui n'est pas toujours vrai dans ceux qui naissent Peintres ou Poètes, II. *ibid.* Comment des enfans de génie tombent en des mains capables de les instruire, II. 37. Ceux qui ont du génie pour

la

DES MATIERES.

la peinture ou les lettres, ont en aversion les emplois mécaniques, II. *ibid.* Le génie le plus heureux doit être perfectionné par une longue étude, II. 42. Le génie fait appercevoir des fautes dans les Ouvrages des plus excellens maîtres, II. 52. Il se fait sentir dans les ouvrages des jeunes gens, II. 53. Les défauts sont souvent une preuve de l'activité du génie, II. 55. Les Artisans sans génie ne sont propres à rien d'excellent, II. 56. Défauts qu'on remarque dans leurs productions, II. 61. Limites des génies des hommes, II. 65. Le travail ne donne point au génie plus d'étendue qu'il n'en a, II. 72. Les avis ne peuvent suppléer au génie, II. 83. C'est ce qui vieillit le dernier, II. 88. Temps auquel les hommes de génie parviennent au mérite dont ils sont capables, II. 107. Les grands génies atteignent plus tard que les autres le point de perfection, II. 110. L'homme de génie invente beaucoup quoique mal ; & l'homme sans génie n'invente rien, II. 112. Les hommes de génie ne doivent mettre au jour que de grands ouvrages, II. 118. Les Peintres médiocres peuvent contrefaire la main des grands maîtres, mais non pas leur génie, II. 121. Les variations de l'air dans un même pays causent la différence du génie des habitans, II. 296. Artisan sans génie ne peut pas juger sainement d'un ouvrage, II. 354. Il est des professions où le succès dépend plus du génie que du secours de l'art, & d'autres où c'est le contraire, II. 539. & *suiv.*

Géographie a été perfectionnée par l'Astronomie, II. 449.

Géométrie. Utilité que les Orateurs peuvent tirer de l'étude de cette science, II. 462. Obligation que les Géomètres modernes ont aux Anciens, II. 464.

Gerick, Bourguemestre de Magdebourg, inventeur de la machine pneumatique, II. 454.

Geste. Son art étoit une science subordonnée à la Musique, III. 6. Les Grecs appelloient cet art *Orchêsis*, III. 200. Le geste est vif à proportion qu'une langue a une prononciation vive & accentuée, III. 164. L'art de la Saltation apprenoit à faire des gestes significatifs, III. 219. Les gestes sont naturels ou artificiels, III. *ibid.* Il falloit pour les bien entendre en avoir la clef, III. 264. La signification des premiers est quelquefois imparfaite & équivoque, III. 220. Les gestes artificiels sont plus expressifs III. 221. L'art du geste, pour s'exprimer sans parler, étoit enseigné dans les Ecoles, III. 222. L'usage apprenoit à entendre le langage muet des gestes, III. 265. Le geste convenable à la déclamation théâtrale étoit partagé en trois méthodes, III. 232. Chaque genre de poésie avoit son geste particulier, III. 233. On mêloit quelquefois le geste propre à la Satyre avec le geste propre à la Comédie, III. *ibid.* On ignore les règles des Anciens touchant le geste par écrit, III. *ibid.* On en montre la possibilité, III. *ibid.* On fisoit un Comédien qui faisoit un geste hors de mesure, III. 238. Changemens arrivés dans le geste chez les Romains du tems de Ciceron,

céron, 111. 155. Vers d'Horace sur ce sujet,
 111. 158. Ce qui occasionna ce changement.
 111. 164.

Gladiateurs. Plaisir que les Romains trouvoient dans leurs combats, I. 13. & 14. Les Grecs les aimoient aussi, I. 16. & 17. On les exerçoit avec des armes plus pèsantes que celles avec lesquelles ils devoient combattre, 111. 256.

Gourville. (de) Comment il fit choix d'un Médecin, 11. 337.

Gout de comparaïson ne peut s'acquérir que par l'usage, 11. 390.

Gracchus étoit accompagné quand il haranguoit, d'un joueur d'instrument à vent, qui de tems en tems lui donnoit le ton, 111. 119. Cet usage improuvé par Cicéron, *ibid.*

Gradués. Pourquoi nos Rois leur ont attribué tant d'avantages, 11. 307.

Gravina, (l'Abbé) Auteur d'une dissertation sur la Tragédie, 11. 431. Ce qu'il dit de nos Poëtes François, *ibid.* Combien il se trompe dans la description qu'il fait du théâtre des Anciens, faute d'avoir entendu la signification des termes de Mélopée & de Saltation, 111. 93. Il se plaint du peu de succès des Tragédies en Italie, I. 409.

Gravure, les François y ont excellé pardeffus les Italiens, 11. 167. A qui l'on est redevable de l'art de graver les pierres, 11. 374.

Grece, comment gouvernée par les Romains, lorsqu'ils l'eurent conquise, 11. 209. Rome s'est enrichie de ses dépouilles, 11. 210. Le siècle heureux de la Grece a duré longtems, 11. 214. La Grece féconde en grands hommes, 11. 216.

Toutes

T A B L E

- Toutes les professions y dégénérèrent en même-tems que les Lettres & les Arts, ll. 217.
- Grecs.** Comment ils élevoient leurs Citoyens, ll. 133. Ils mettoient à profit tous les talens qui font l'agrément de la société, ll. 134. Leurs assemblées pour juger du mérite des Peintres & des Poètes excellens, ll. 135. Les Muses les ont plus favorisés qu'aucune autre Nation, ll. 136. Ils ont commencé à dégénérer, lorsque les Romains leur eurent enlevé les objets capables de leur former le goût, 210. Ce qu'ils pensoient fut les injures, ll. 523. Leur délicatesse sur la prononciation, ll. 63. Celui qui récitait chez eux les loix, avoit un accompagnement capable de le redresser s'il manquoit, ll. 64. Leur passion pour les Spectacles, ll. 248.
- Grégoire** (Saint) Pape, ne créa pas une nouvelle musique pour composer les chants de son Office, ll. 303.
- Guide**, Peintre Bolonois. Ce qu'on lui reproche dans ses Tableaux, ll. 122.
- Gui d'Arezzo**, Auteur de l'invention des notes de musique, ll. 81.

H.

- Harmonie.** En quoi elle consiste dans la Musique, I. 431.
- Hauteur** est un vice, lorsqu'elle est accompagnée de fierté, ll. 19. Celle qu'inspire la noblesse des sentimens & l'élévation de l'esprit, est une vertu, ll. *ibid.*
- Hémoré.** En quoi consiste cette sorte de maladie, ll. 242.

DES MATIERES.

Henri III. Ses profusions envers la Pleiade Françoise, II. 162. Changemens que les différentes saisons produisoient dans l'esprit & l'humeur de ce Roi, II. 240.

Henri VIII. Roi d'Angleterre. Grande estime qu'il faisoit de la Peinture, II. 147.

Histoire. Les Anciens l'ont traitée mieux que les Modernes, II. 468. Quel est son mérite principal, II. 511. Les Historiens Grecs étoient Poètes; on l'apperçoit dans leur style, II. 520. Les professions d'Historiens & de Poètes sont aujourd'hui séparées, II. 522.

Histrions. Pourquoi ils aimoient mieux se servir de gestes artificiels que de naturels, III. 225.

Holbeins largement récompensé par le Roi d'Angleterre Henri VIII. II. 147. Progrès surprenans qu'il fait dans son Art, II. 175. Description de ses Tableaux conservés à Basle, *ibid.*

Hollande. Sa situation a fort changée de ce qu'elle étoit anciennement, II. 277. L'on y parle assez communément François, II. 428.

Hollandois. Quel est le défaut des Peintres de cette Ecole, II. 67.

Homere. Ce qu'il a entrepris d'écrire dans son Iliade, II. 518. Il a été obligé de conformer ses récits à la notoriété publique, II. 519. Pourquoi ses Héros ne se battent pas en duel après leurs querelles, II. 523. Si on doit le blâmer dans ce qu'il dit des Jardins d'Alcinous, II. 527. Par cet endroit, il plairoit encore aujourd'hui à plusieurs peuples d'Asie & d'Afrique, II. 528. Il n'a chanté que les com-

T A B L E

baté de ses compatriotes, II. 537. Pourquoi ses Poésies seront toujours estimées, II. 539.

Hommes. Eloignement qu'ils ont naturellement pour l'inaction, I. 10. On se fait mieux entendre aux hommes par les yeux que par les oreilles, I. 385. Réfutation de ce qu'on peut dire contre cette opinion, I. 389. & *suiv.* Les hommes sentent assez ce qu'ils valent, à moins qu'ils ne soient stupides, II. 129.

Horace veut que la Poésie remue les cœurs, II. 2. & 3. Ce qu'on doit penser sur la diversité des génies, II. 11. Définition qu'il donne d'un jeune homme, II. 93. Ce qu'il dit touchant les Poètes avarés & mercenaires, II. 101. Et sur la démangeaison de faire des Vers, II. 102. Eloge qu'il fait de Fundanus, de Polion & de Varius, II. 221. A quoi il compare le théâtre des Anciens, II. 404. Horoscope qu'il a fait de toutes les langues, II. 419. Pour bien sentir le mérite de ses Odes, il faut entendre le Latin, II. 495. Ceux qui les lisent en François, ne lisent pas les mêmes Poésies, II. 509. Ce qu'il dit sur le changement arrivé dans la déclamation théâtrale, III. 158. Et sur la différence entre la nouvelle manière de réciter & l'ancienne, III. *ibid.* & *suiv.* Eclaircissement sur ce sujet par une comparaison tirée du Chant de l'Eglise, III. 159.

Hortensius. Pourquoi on lui donnoit le nom d'une célèbre Danseuse, appelée *Dyonisia*. III. 228.

Huddibras. Espèce de Poème épique écrit en Anglois, I. 134.

DES MATIERES.

Humeurs. Effets qu'elles produisent en nous, II. 142.

Hylas, élève & concurrent de Pilade, célèbre Pantomime, III. 268. Ce qui lui arriva en exécutant à sa maniere un Monologue, III. *ibid.*

Hymnes. Servent à donner une idée de la musique des Anciens, III. 301. Il en reste encore plusieurs qui ont été composées avant le sac de Rome par Totila, III. 303.

Hyver. Effets surprenans que son commencement & sa fin causent dans les hommes, II. 239. On en donna un exemple, 240.

Hypocrite. Les Grecs donnoient ordinairement ce nom à leurs Comédiens, III. 214. Ce que c'étoit que la Musique Hypocritique, *ibid.*

Hypocrate a plutôt deviné la circulation du sang qu'il ne l'a comprise, II. 456. Ses Aphorismes, sont l'ouvrage d'un homme consommé, II. 544. Il étoit né avec un génie supérieur pour la Médecine, II. *ibid.*

I.

Jean de Meurs, a perfectionné l'invention des Notes de musique, III. 81.

Jeu. La plupart s'y livrent plutôt par attrait que par avarice, I. 21.

Illusion n'est pas la premiere cause du plaisir que donnent les Spectacles & les Tableaux, I. 416.

Imitation. Son impression est moins forte que celle de l'objet imité, I. 26. & 49. Elle s'efface bientôt, I. 26. Les imitations des objets tragiques par la Poësie & la Peinture, sont

Aa 2 celles

celles qui causent plus de plaisir, I. 27. *Et suiv.*
 Ce qu'on peut dire contre cette opinion, I.
 30. & 64. L'imitation ne doit pas être ser-
 vile, II. 417. mais semblable à celle qu'Ho-
 race, Virgile, & tant d'autres bons Ecrivains
 ont faite de ceux qui les avoient précédés, II.
ibid.

Imprimerie. En quoi consiste celle qui est en
 usage chez les Chinois, II. 152. Son inven-
 tion en Europe n'est pas due à la Philosophie,
 II. 446.

Inclinations des hommes dépendent beaucoup des
 qualités du sang, & conséquemment de l'air
 qu'ils respirent, II. 232.

Indigence est un des principaux obstacles qui s'op-
 posent aux progrès des Artistes, II. 98.

Inspirations. On en devoit mettre à tous les ta-
 bleaux d'histoire, I. 84. Mauvais usage qu'en
 ont fait les Peintres Gothiques, *ibid.* De
 grands Maîtres de notre tems en ont usé avec
 succès, I. 85.

Instrumens, de quel usage ils étoient chez les An-
 ciens dans les Armées, III. 46. Nos instru-
 mens à cordes plus propres pour l'accompagne-
 ment que ceux des Anciens, III. 129. Ceux
 à vent y sont très-propres, III. *ibid.* Leurs
 espèces étoient en petit nombre du tems de
 Térence, & c'est ce qui fait que pour ne s'y
 point méprendre, on avoit marqué avec tant
 d'exactitude à la tête de chaque pièce le nom
 des instrumens dont on s'étoit servi dans la re-
 présentation, III. 130. On les varioit suivant
 qu'il étoit convenable, III. 131. On s'en ser-
 voit chez les Romains pour accompagner ceux

qui

DES MATIERES.

qui chantoient à table les louanges des grands hommes, III. 147. Le chant inarticulé des instrumens est très-propre à remuer le cœur des hommes, I. 486. & III. 44.

Invention est la partie qui distingue le grand homme du simple Artisan, II. 357.

Inversion, combien elle seroit nécessaire dans la langue Françoisé, pour la rendre plus harmonieuse, I. 302.

Jordane, Peintre Napolitain, grand faiseur de Pastiches, II. 122. Ceux qu'il a fait à Genes ne lui font guères d'honneur, II. *ibid.*

Isidore de Séville. Ce qu'il a écrit sur les accens des Romains, III. 76.

Italie. Les arts y sont parvenus subitement à leur perfection, II. 171. Ces mêmes arts y tombent lorsque tout sembloit concourir à les faire fleurir, II. 181.

Italiens, négligent la poésie dramatique, I. 408.

Ils ne composent plus que des Opéra, I. 409.

Leur musique a changé de goût, I. 450. On

leur attribue mal-à-propos d'être les premiers

Instaureurs de la musique, I. 455. Ils ont

naturellement beaucoup de génie & de goût

pour la peinture, II. 382. Jaloux du mérite

des Etrangers, ils ne leur rendent justice que

fort tard, II. 387. Ils ont traduit en leur

langue les plus belles pièces de nos Poètes,

II. 423. Ils sont grands Gesticulateurs, III.

282.

Jugement. Celui qui se fait par voie de senti-

ment est toujours le meilleur, II. 313. Il

n'en est pas de même de celui qui se fait par

voie de discussion, II. 314. & 330. Jusques

Aa 3 Digitized by Google à quel

T A B L E.

à quel point les ignorans peuvent juger des beautés d'un poëme, II. 323. Ce qu'on doit penser des jugemens portés par les gens du métier, II. 353. & 366. Celui du public l'emporte toujours sur le leur, II. 362.

Julius Pollux. Auteur d'un détail curieux des différens caractères des Masques dans les Comédies & les Tragédies, III. 194.

Justin (Saint) Martyr, a décidé qu'on pouvoit employer dans le chant des louanges de Dieu les airs profanes des Payens, III. 301.

L.

Laberius. Julius César lui donna vingt mille écus pour l'engager à jouer dans une de ses pièces, III. 251.

Langue. L'impression que fait sur nous la langue étrangère est plus foible que celle de notre langue naturelle, I. 335. & suiv.

La Latine est plus avantageuse que la Françoisé pour la Poësie du style, I. 288. Et pour la mécanique de la Poësie. I. 293. Elle est dérivée du Grec & du Toscan, I. 298. Elle est plus harmonieuse, I. 300. & suiv.

La Françoisé est parvenue depuis soixante-dix ans à son point de perfection; II. 430. On peut en dire ce que Cicéron disoit de la langue Grecque, II. *ibid.* Elle s'introduit dans les idiomes de nos voisins, II. *ibid.*

Leon X. Belle peinture de son Pontificat, II. 137.

Lettres Provinciales sont plus estimées aujourd'hui que lorsqu'elles parurent, II. 364.

DES MATIERES.

de Lisle, habile Géographe, n'auroit pu, sans les progrès de l'expérience, rectifier les erreurs des autres Géographes, II. 450.

Livres. On aime mieux ceux qui nous instruisent, I. 63.

Logique, ou l'Art de penser : Si elle est aujourd'hui plus parfaite qu'au tems des Anciens, II. 466. La façon de raisonner dépend du caractère de l'esprit, II. 467. L'expérience, l'étendue des lumieres & la connoissance des faits perfectionnent le raisonnement, II. 468.

Louis XII. Ce qu'il pensoit des Comédies qu'on représentoit devant lui, II. 160.

Louis XIII. La Poësie Françoisse commença à briller sous son regne, II. 176.

Louis XIV. Son siècle fécond en grands hommes, II. 131. & 223. Son regne fut un tems de prospérité pour les Arts & pour les Lettres, II. 139. Son grand goût pour la Peinture, II. 164. Tous ses soins ne purent cependant produire d'aussi excellens Peintres qu'il en avoit paru dans le siècle de Leon X. II. 165. Enumération des grands hommes en tout genre qui ont paru de son tems, II. 225.

Lucain. Seul Poëte qui dès sa naissance ait vécu dans l'abondance, II. 100. Quelle fut la cause de sa mort, II. 197.

Lucien a remarqué ce qui obligea à partager la déclamation entre deux Auteurs, III. 195.

Lully. Le plus grand Poëte en Musique dont nous ayons des ouvrages, I. 437. Il est le premier qui ait composé des airs qu'on appelle de vitesse, III. 168. Il en a composé d'autres ensuite qui étoient à la fois vites &

T A B L E

caractérisés, III. 169. On reconnoît la sublimité de son génie dans plusieurs airs qu'il composa pour des Ballets de ses Opéra, III. 170. Les Ballets presque sans pas de danse, qu'il a placé dans plusieurs Opéra, ont merveilleusement réussi, III. 243. Il se servoit pour composer ses Ballets d'un Maître de danse, nommé d'Olivet, III. 244. Ses Opéra sont devenus les plaisirs des Nations, III. 314. Depuis sa mort on n'y trouve plus la même expression que quand il vivoit, III. 315.

Lunettes d'approche. Leur invention due au hasard, II. 447. Elles ont beaucoup contribué à perfectionner les Sciences, *ibid.* Et en particulier la Géographie, II. 449.

Lyres. Il y en avoit du tems d'Ammian Marcelin qui égaloient la grandeur des chaises roulantes, III. 128. Du tems de Quintilien, chaque son avoit sa corde particuliere dans la Lyre, III. 128. L'Officier qui publioit les Loix chez les Grecs étoit accompagné d'un joueur de Lyre, III. 64.

M.

Machiavel. Sa Mandragore est une des meilleures Comédies qu'aient les Italiens, I. 408.

Macrobe attribue au son des instrumens le pouvoir de nous affecter diversément, III. 50.

Main est nécessaire au Peintre pour mettre au jour ses idées, II. 90. L'art de connoître la main des Peintres est fort équivoque, II. 373.
Et suiv.

Maîtres.

DES MATIÈRES.

Maîtres. Quel attrait ont les ouvrages des grands Maîtres pour un jeune homme doué de génie, II. 49. On n'en connoît bien tout le mérite, que par la voie du sentiment, II. 52. Ils ne sauroient communiquer à un esprit médiocre le talent d'inventer, II. 60. & 72. Les grands Maîtres ont été plus longtems apprentifs que les autres, II. 115.

Maladies épidémiques. Raisons physiques de ces sortes de maladies, II. 294. & 308.

Malherbe inimitable dans la cadence de ses vers, II. 177.

Mallebranche, en parlant contre l'abus des images, s'en est servi lui-même pour orner son style, I. 274.

Maratte. (Charle) L'estime qu'il faisoit des ouvrages de Raphaël, II. 119.

Marius. Jugement qu'en porta Scipion, II. 112.

Marot. (Clément) n'étoit pas propre aux grands ouvrages, II. 161.

Martial. Jugement sur ses épigrammes, II. 71. Comment il faut entendre ce qu'il dit d'Ennius & de Virgile, II. 409.

Masques. Eschyle a introduit en Grece leur usage, & Roscius à Rome, III. 183. Plusieurs personnages de la Comédie Italienne se servent de Masques, III. *ibid.* On s'en servoit en France il n'y a pas longtems, & l'on s'en sert même encore quelquefois dans la Comédie, III. 184. Chaque Acteur ancien avoit un Masque particulier, qui étoit conforme à son caractère, III. *ibid.* Ces Masques rendoient le jeu plus pathétique, III. 187. Quelle étoit la figure de ces masques, III. 187. &

T A B L E

199. Quelquefois les côtés du même Masque repré~~sen~~toient deux expressions différentes, III. 188. On les faisoit de bois, III. 203. Ils admettoient beaucoup de vraisemblance dans certaines pièces, III. 190. Les Anciens en tiroient encore divers autres avantages, III. 191. & *suiv.* Leurs Masques ressembloient aux personnages qu'ils introduisoient sur la scène, III. 194. Ce qu'on peut dire pour & contre l'usage des Masques, III. *ibid.* Il étoit difficile aux Comédiens de rire agréablement sous le masque, III. 200. On s'en servoit surtout pour augmenter le son de la voix, III. 197. La façon dont les théâtres des Anciens étoient disposés les rendoit nécessaires, III. 208. On incrustoit l'ouverture de la bouche des masques de lames d'airain, & dans la suite on y employa des lames d'une espèce de marbre, III. 199. Ceux dont se servoient les Pantomimes étoient plus agréables que ceux des autres Comédiens, III. 275. Il reste encore aux Antiquaires beaucoup de choses à expliquer sur cette matière, III. 206.
- Mazarin* (le Cardinal) avoit pour maxime de ne confier la conduite des armées & des affaires qu'à des gens heureux, II. 345.
- Médailles.* Sous quel regne elles ont commencé à dégénérer, II. 189. & 190.
- Meibomius.* Ce qu'il a recueilli touchant la Musique des Anciens, III. 5. 52. & 80.
- Mélodie.* Se subdivisoit chez les Anciens en deux espèces, en chant & en déclamation, III. 67. On sait comment s'écrivoit celle qui étoit un chant proprement dit, III. 79. & *suiv.* Des

DES MATIERES.

accens ou des tons convenables aux paroles faisoient une partie des beautés de la mélodie, III. 88.

Mélopée, ou l'art de composer & d'écrire en notes toute sorte de chants, & de ré citations, III. 11. & 12. Ce qu'en dit Aristides Quintilianus, III. 55. En quoi elle différoit de la mélodie, III. 56. On la divisoit en trois genres, qui se subdivisoient en plusieurs espèces, III. *ibid.* & *suiv.* Quelquefois elle a été confondue avec la mélodie dans les écrits des Anciens, III. 57. & 89.

Melos. Les mots de Mélopée & de Mélodie en dérivent, III. 57. Il signifioit, selon Capella, la liaison du son aigu avec le son grave, III. *ibid.*

Menandre. S'il est vrai que ses contemporains aient été injustes envers lui, II. 401. Pourquoi les Athéniens lui préférèrent souvent Philemon, II. 402.

Mérite d'un Poëme se peut diviser en mérite réel & en mérite de comparaison, II. 410. Comment on peut se tromper en jugeant de ces deux sortes de mérite, *ibid.*

Mersenne, Religieux Minime, a divulgué en France l'expérience de Torricelli sur la pesanteur de l'air, II. 452.

Messe du Pape Jules. Merveilleux Tableau de Raphaël qui est au Vatican, II. 47. Sa description, *ibid.* & 48.

Mesure étoit une des principales parties de l'Art rithmique chez les Anciens, III. 21. Les Romains l'appelloient *numeri*, III. 24. La figure des Vers & la quantité régloient la me-

T A B L E

fure dans les Vers, III. 28. *Œ suivi.* La Prose avoit aussi sa mesure, III. 31. Quelle étoit la mesure qu'on avoit imaginée pour régler l'action de celui qui faisoit des gestes, & le mettre en état de suivre celui qui récitoit, III. 35. On battoit la mesure sur les théâtres, III. 41. Les étrangers trouvent que les François y réussissent mieux que les Italiens, I. 450.

Metius (Jacques) d'Alcmaër, inventeur des lunettes d'approche, II. 448. Le hasard les lui fait trouver, II. *ibid.*

Michel-Ange. Ce qu'on reprend dans son Tableau du Jugement dernier, I. 200.

Microscopes, ont plus servi que tous les raisonnemens à découvrir la circulation du sang, II. 458.

Mimes, Comédies anciennes qui ressembloient à nos Farces, I. 158.

Misanthrope, Comédie de Moliere, n'eut pas d'abord un grand succès, quoique peut-être la meilleure Comédie que nous ayons, II. 397. Ce qu'on doit attribuer aux circonstances où on la joua, II. *ibid.*

Modes, servent à faire juger en quel tems un monument a été fait, II. 203. Il y a une mode pour les sciences, comme pour les habits, II. 433.

Modulation. Différentes significations que lui ont donné les Anciens, III. 23.

Moliere avoit été élevé pour être Tapissier, II. 27. N'auroit jamais été grand Poète, s'il eut été riche, II. 100. Lui & Malherbe consultoient leurs Servantes sur leurs Vers, II. 323.

DES MATIERES.

Quel fut le sort de son Misantrope, II. 396.
Chaque année a ajouté à sa réputation, II. 416.
En quelle estime il est chez les étrangers, II. 423.
Son Tartuffe n'est point tiré de l'Italien, ainsi que quelqu'un l'a avancé, II. 424.
La lecture de ses pièces a dégoûté de toutes les autres Comédies modernes, II. 535. Il avoit imaginé des notes pour marquer les tons de sa déclama- tion, III. 318.

Monnoie. Ce qu'il faut observer en évaluant la Monnoie Romaine par la nôtre, III. 253.

Montagne. Son sentiment sur l'enthousiasme, II. 17. Ce qu'il pense au sujet de l'invention & de l'imitation, II. 73.

Mosaïque. Une grande partie des peintures anti-ques qui nous restent, est exécutée de cette sorte, I. 342. Description de celle qui se voit à la Palestrine, I. *ibid.*

Mosaïque faite avec les plumes des oiseaux, espèce de peinture en usage chez les peuples de l'Amérique, II. 156.

Motbe. (de la) Jugement avantageux qu'on porte de ses Odes, II. 86.

Mots Latins sont plus beaux que les mots François à deux égards, I. 293. Ceux qui imitent le son de la chose exprimée sont les plus énergiques, I. 296. Le son de certains mots les rend plus nobles dans une langue que dans une autre, II. 502.

Mouvement. Il paroît impossible que les Anciens pussent l'écrire en notes, III. 40. Quelques Musiciens modernes ont proposé de marquer les mouvemens par le moyen de l'Horlogerie, III. *ibid.*

Mummius fournit une preuve de l'ignorance des Romains pour les arts dans les tems de la République, II. 210.

Muret en impose aux Savans, en donnant pour un fragment de *Trabea* six vers Latins de sa composition, II. 123.

Musiciens Grecs ou Romains, ce qu'ils observoient dans la composition, III. 28. & 29.

Musique donne une nouvelle force à la poésie, I. 430. Quel secours elle emprunte pour faire

ses imitations, I. 432. Elle imite non-seulement les sons de la voix, mais encore tous les bruits que l'on entend dans la nature, I. 433.

Ses principes sont les mêmes que ceux de la poésie & de peinture, I. 446. La musique

Italienne étoit autrefois différente de la Française, I. 449. Qu'il est une musique convenable à chaque langue & à chaque nation, I.

454. La musique supplée par ses expressions au manque de vraisemblance des Opéra, I. 460.

Les Commentateurs ont mal entendu les passages des anciens Ecrivains où il est parlé de la musique, III. 4. & 5. La Musique ensei-

gnoit chez les Anciens l'art du chant & l'art du geste, III. 3. Ses différentes divisions sui-

vant les Anciens, III. 9. & *suiv.* On la regardoit chez eux comme une partie nécessaire

de l'éducation, & surtout à ceux qui avoient à parler en public, III. 17. & *suiv.* Celle des

Anciens étoit beaucoup plus étendue que la nôtre, III. 1. L'art poétique lui étoit subor-

donné, aussi-bien que celui de la saltation & du geste, & celui de la déclamation, III. 2.

Ce que c'étoit que la Musique rithmique, III.

DES MATIERES.

21. & *suiv.* Et la Musique instrumentale ou organique, III. 42. C'étoit cette dernière qui enseignoit la science des accords, III. 90. Les Romains se piquoient d'exceller dans les airs militaires, III. 46. En certaines circonstances la musique a guéri les maladies du corps & de l'esprit, III. 50. Effets surprenans de la musique des Anciens, III. 52. & *suiv.* Changemens arrivés dans la musique Française, III. 167. & 168. On l'a gâtée quelquefois pour avoir voulu l'enrichir, III. 171. Le caractère de la musique influe beaucoup sur les mœurs des peuples, III. 156. Il ne nous reste de monumens de la musique des Anciens, que les seules règles de la musique Poétique & quelques Métopées dans les chants de l'Eglise, III. 301. & 304.

N.

Naissance. Effets de la naissance physique & de la naissance morale des hommes, II. 33.

Nanteuil. La nature en fait un Graveur malgré ses parens, II. 29.

Nation. Chacune a son caractère particulier qui la distingue, II. 245.

Nature, est la plus forte de toutes les impulsions, II. 24. Elle pousse nécessairement les hommes vers leur penchant, II. 33. Elle s'embellit par la culture, III. 320.

Nègres perdent leur noirceur dans les pays froids, II. 247. A quoi l'on attribue la stupidité des Nègres & des Lappons, II. 280.

Néron savant dans l'art de la déclamation, III. 124. Ce qui lui arriva dans la représentation de l'Her-

T A B L E

cule furieux, I. 125. Il inventa une nouvelle méthode pour se fortifier la voix, III. 160. Il ne chassa point de Rome tous les Comédiens, mais seulement les Pantomimes, III. 291.

Nord. On n'y a encore vu que des Poètes grossiers & des Peintres froids, II. 144.

Notes. On ignore quelle étoit la valeur de celles de la Musique organique des Anciens, III. 33. Comment ces notes étoient figurées, III. 79. L'art d'écrire en notes les chants de toute espèce étoit très-ancien à Rome dès le tems de Cicéron, III. 147.

O.

Occupation est le meilleur remède contre l'ennui, I. 5.

Ocean. On n'a connu que depuis peu sa largeur véritable entre l'Asie & l'Amérique, II. 450.

Opéra. Quelle en a été l'origine, I. 433. Opéra Italien exécuté par des Marionnettes, III. 246.

Opinion de plusieurs siècles ne prouve rien en faveur d'un système, II. 473.

Orateurs Romains employoient pour conserver leur voix les pratiques les plus superstitieuses des Acteurs de théâtre, III. 258. Il leur est nécessaire de savoir la Musique, III. 17. Ils ne doivent point imiter la déclamation théâtrale, III. 140.

Ottieri. Passage de cet Auteur Italien avantageux aux Nations Ultramontaines, II. 385.

Ovide étoit né Poète, II. 26.

Ouvrages. On est injuste de taxer de mensonge ce qu'ont dit les Anciens du succès de certains

DES MATIERES.

ouvrages, I. 75. & *suiv.* Un ouvrage plaît davantage quand on l'entend réciter, que quand on le lit, I. 397. & *suiv.* Quels sont ceux qui passent à la postérité, II. 363. Les ouvrages de parti n'ont qu'une vogue qui passe bientôt, II. *ibid.*

P.

Pantomimes. Ce que signifioit leur nom, III. 262. Définition des Pantomimes, III. 279. Le peuple Romain étoit passionné pour leurs représentations, III, 16. & 288. Description de leur art par Cassiodore, III. 226. Ils jouoient, sans parler, toute sorte de pièces de théâtre, en se servant seulement de gestes, III. 262. & *suiv.* Comment faisoient-ils entendre les mots pris dans un sens figuré? III. 268. Les Romains les faisoient eunuques pour leur donner plus de souplesse dans le corps, III. 270. Il étoit extrêmement difficile de trouver un sujet propre à faire un bon Pantomime, III. 271. Leur art qui commença à Rome sous Auguste, fut une des causes de la corruption des mœurs du peuple Romain, III. 272. Pylade & Batylle furent les premiers instituteurs de cet art, III. *ibid.* De quelles flutes ils se servoient dans les représentations de leurs pièces, III. 274. Ils jouoient masqués, III. 275. Comment ils exécutoient les Scènes dans les Tragédies & Comédies, III. 276. On croit que du tems de Lucien il se forma des troupes complètes de Pantomimes, III. 277. Apulée parle d'une représentation faite par une de ces Troupes, III. *ibid.* Leur action étoit plus vive

Tome III. B b Digitized by Google que

T A B L E

que celle des Comédiens ordinaires, & pourquoi, III. 279. Leur art auroit de la peine à réussir parmi les Nations septentrionales de l'Europe, III. 281. Ils faisoient des impressions prodigieuses sur le théâtre, III. 280. Goût des Romains pour leurs pièces, III. 287. *Œ* suiv. L'exécution de leur art étoit très-possible; preuves de cette possibilité, III. 285. Essai d'une Scène de Pantomimes exécutée sur le théâtre de Sceaux, par Monsieur Balon, & par Mademoiselle Prevost, Danseurs de l'Opera, III. 286. Les Pantomimes furent chassés de Rome sous plusieurs Empereurs, III. 288.

Parties. Idée qu'ils avoient de la véritable valeur, II. 526.

Pascal (Blaise) devient Géometre malgré les soins qu'on prenoit de lui cacher cette science, II. 30. Examen d'une de ses pensées sur le jugement des Ouvrages, II. 318. Par quelles progressions il parvint à expliquer la pesanteur de l'air, & l'équilibre des liqueurs, II. 453.

Passions. La nature a marqué à chacune son expression, son ton & son geste particulier, III. 234.

Pastiches. Tableaux où l'on a voulu contrefaire la maniere d'un maître, II. 121.

Pays. Les ouvrages sont plutôt appréciés selon leur juste valeur dans certains pays que dans d'autres, II. 382. *Œ* suiv.

Peintre, doit choisir des sujets intéressans, I. 48. 49. & 76. & qui se comprennent aisément, I. 198. Les sujets de ses tableaux doivent être tirés d'ouvrages connus, I. 100. Quels sont ceux qui leur en fournissent le plus, I. 101.

Et suiv. Il est des beautés dans la nature que le Peintre représente plus facilement que le Poète, I. 87. *Et suiv.* C'est un défaut de vouloir montrer trop d'esprit dans les tableaux, I. 193. Les Peintres doivent employer sobrement l'allégorie & encore plus dans les tableaux de dévotion que dans les profanes, I. 199. En quoi consiste leur enthousiasme, I. 202. Il ne leur suffit pas de copier la nature telle qu'elle se présente, I. 204. C'est à tort qu'ils se plaignent de la disette des sujets, I. 213. Les plus rebattus peuvent devenir neufs sous le pinceau, I. 214. Ils ne doivent rien mettre dans leurs sujets contre la vraisemblance, I. 229. *Et suiv.* Le mauvais en peinture empêche le bon de faire sur nous toute l'impression qu'il devoit faire, I. 264. Les talens de la composition poétique & de la pittoresque se trouvent rarement dans un même Peintre, I. 260. Paul Véronèse en est un exemple, I. *ibid.* *Et suiv.* Les Peintres du tems de Raphaël n'avoient aucun avantage sur ceux d'aujourd'hui, I. 340. Ceux de l'antiquité n'ont pas dû surpasser les Peintres modernes, I. 357. *Et suiv.* Les Peintres anciens se piquoient d'exceller dans la partie de l'expression, I. 360. *Et suiv.* Nous ignorons jusqu'à quel point ils ont excellé dans le coloris, I. 371. Ils ont pu égaler les modernes quant au clair-obscur, I. 373. Moyens que les Peintres ont imaginé pour rendre leurs tableaux plus capables de faire impression, I. 392. En quoi consiste le génie des Peintres, II. 17. Leur différence d'avec les Poètes, II. 89. La main du Peintre

doit être conduite par son imagination, II. 90. Un Peintre ne doit point entreprendre d'ouvrages au-dessus de sa portée, II. 70. A qui l'on peut comparer le Peintre copiste, II. 82. Quelle étude lui est nécessaire pour perfectionner l'œil & la main, II. 91. On ne fait bien cette étude que dans la jeunesse, II. 92. Quels sont les obstacles qui s'opposent au progrès des jeunes Peintres, II. 92. *Et suiv.* Il est plus de mauvais Poètes que de mauvais Peintres, II. 101. Qualités requises dans un bon Peintre, II. 107. Ces qualités naissent avec lui, mais ne se forment que par le travail, II. 108. Estime que les Grecs faisoient des ouvrages des grands Peintres, II. 134. Les grands Peintres furent toujours contemporains des grands Poètes, II. 143. Les Peintres jaloux de la réputation de leurs égaux, II. 361. Leurs jugemens mieux reçus que ceux des Poètes, II. 369. De qui dépend leur réputation, II. 370. Comment l'on peut reconnoître la main d'un Peintre, II. 371. Qu'il est très-facile de s'y méprendre, II. 372. Le mérite d'un Peintre qui fait de grands ouvrages, est plutôt connu, II. 381.

Peinture. Son but est de remuer les passions, sans causer aucune peine réelle, ni de véritables allarmes, I. 24. II. 313. Examen des avantages que la Peinture a sur la Poésie, & de ceux que celle-ci a sur la Peinture, I. 78. *Et suiv.* Usage que l'on doit faire des allégories dans la Peinture, I. 176. *Et suiv.* Il ne s'en faut servir qu'avec discrétion, I. 179. Les compositions purement allégoriques ne réussissent

fissent presque jamais, I. 188. 'Les sujets historiques où il entre au contraire des figures allégoriques font un très-bon effet, I. 191. Détail des peintures antiques qui restent à Rome, I. 345. Les peintures du tombeau des Nasons sont détruites, il n'en est resté que des copies coloriées; celles qui avoient été faites pour Monsieur Colbert, sont présentement dans le cabinet du sieur Mariette à Paris, I. 350. Le Pape Clément XI. établit une police à Rome pour empêcher la destruction de celles que l'on peut découvrir, I. 352. Il n'est pas possible de faire un parallèle juste de la peinture antique avec la moderne, I. *ibid.* Description du tableau des amours d'Alexandre & de Roxanne faite par Lucien, I. 363. 364. La peinture s'est perfectionnée & enrichie depuis le tems de Raphaël par les nouvelles découvertes, I. 375. & *suiv.* Le pouvoir de la peinture sur les hommes est plus grand que celui de la poésie, I. 381. & *suiv.* La mécanique de cet art n'a rien de rebutant pour ceux qui sont nés avec le génie de l'art, II. 20. La peinture ainsi que la poésie a différens degrés, II. 118. Epoque du renouvellement de la peinture en Italie, II. 170. Elle y est tombée dans les tems qu'on y jouissoit d'une plus grande félicité, II. 183. Quoique tous les hommes soient admis à juger de la peinture sans en savoir les règles; le public n'est pas juge si compétent dans la peinture que dans la poésie, II. 329. La peinture est un art dont les productions tombent sous le sentiment, II. 349. Une peinture avec de

T A B L E

mauvaises parties peut être un excellent ouvrage , II. 364.

Peregrine, fameuse Perle, achetée cent mille écus, II. 52.

Perfection. On n'y atteint qu'à force de travail, II. 84.

Perrault. Excellent parallele qu'il a fait d'un tableau de Paul Veronèse, & d'un autre de le Brun, I. 263. Erreur dans laquelle il est tombé en parlant des masques des Anciens, III. 186.

Persans. Leurs danses imitent les scènes des Pantomimes, III. 287. Il n'y a jamais eu parmi eux que des ouvriers sans génie II. 155.

Perspective. Les anciens Peintres la connoissoient mal, I. 359.

Phabaton, excellent Pantomime, dont Sidonius fait mention, III. 267.

Philémon, Poète médiocre qui fut préféré à Ménandre par les Athéniens, ne manquoit pas de talent, II. 402.

Philippe, pere d'Alexandre. Ce fut sous son regne que les arts s'éleverent en Grece à leur point de perfection, II. 131.

Philolaus avoit imaginé longtems avant Copernic, le système du mouvement de la terre autour du Soleil, II. 459.

Philosophes. Combien il leur est ordinaire de se tromper dans leurs raisonnemens, II. 331. Les plus célèbres Académies de Philosophes n'ont point voulu adopter de système pour cette raison, II. 332. Le Philosophe se trompe plus facilement que l'homme, II. 334. C'est un entêtement de la part des Philosophes de di-

DES MATIERES.

sputer, au lieu de travailler à faire de nouvelles découvertes, II. 461. C'est à tort qu'on accuse d'ignorance les Philosophes anciens, II. 565. Ceux qui les critiquent ne les accusent que par ignorance, II. *ibid*. Qu'un systême de Philosophie même reçu, peut être détruit, II. 471. Esprit philosophique, à quoi il est propre, II. 587.

Phrases. Ce qu'on entend par phrases imitatives, I. 311. Les Poètes François n'y ont pas réussi, I. 312.

Pièces comiques. Le grand concours du peuple dans les premières représentations n'est pas une preuve qu'elles soient bonnes, II. 395. & *suiv.* Les bonnes pièces se soutiennent malgré la cabale, II. 379. Une pièce de théâtre est plus prisee sa juste valeur, qu'un Poème épique, II. 381. Estime que les Etrangers font de nos pièces de théâtre, II. 394. Comment se faisoit la représentation des pièces de théâtre chez les Anciens, II. 404. Tout s'y passoit avec confusion, II. *ibid*.

Pierres gravées. Les plus belles sont du tems de l'Empereur Auguste, II. 218.

de Piles. Sa balance des Peintres. Quel est le fruit qu'on en peut tirer, I. 261.

Plagiaire. Quelle est la différence qui se trouve entre un plagiaire & un imitateur, II. 75.

Plaisir naturel est le fruit du besoin, I. 5. Celui qui veut faire du progrès dans les arts, doit renoncer à l'amour des plaisirs, II. 99.

Plancus, déguisé en Triton, contrefait Glaucus, III. 216.

Platon. Pourquoi & jusqu'à quel point il bannit la poésie de sa République, I. 41. & *suiv.* Ce qu'il dit du Rithme musical, III. 22. Selon ce Philosophe, le changement de la musique dans un pays produiroit une altération sensible dans les mœurs des habitans, III. 155.

Pleïade François. A quels excès Henri III. porta ses profusions envers elle, II. 162. Combien se sont trompés les Auteurs contemporains sur le jugement qu'ils en ont porté, II. 411.

Pline l'Historien a été justifié sur plusieurs mensonges dont on l'accusoit il y a cent cinquante ans, II. 465.

Plutarque est un des meilleurs Auteurs qui ayent écrit depuis que la Grece fut devenue Province tributaire des Romains, II. 206. On le cite pour prouver que les Grecs se servoient d'une déclamation mesurée en publiant leurs loix, III. 70.

Poèmes. Il en est qui sont intéressans pour le général, & d'autres qui le sont pour le particulier, I. 70. Les beautés de l'exécution ne sont pas seules le bon poème, I. 68. La scène des poèmes pastoraux doit toujours être à la campagne, I. 167. Les personnages doivent être pris d'après la nature, I. *ibid.* Le sujet du poème épique doit réunir l'intérêt général avec l'intérêt particulier, I. 172. & *suiv.* Il ne doit pas être trop récent, I. 173. On pourroit le prendre avec succès dans notre histoire, I. 174. Idée d'un poème épique tiré de la destruction de la Ligue par Henri IV. II. 536. Les défauts d'un poème sautent moins aux yeux que

ceux

DES MATIERES.

ceux des tableaux, I. 265. Le dégoût ne tombe que sur la mauvaise partie du poëme, I. 266. Chaque genre, de poëme a quelque chose de particulier dans la poësie de son style, I. 270. *Et suiv.* Ce qui donne aux poëmes un bon ou mauvais succès, I. 276. *Et suiv.* C'est par la poësie qu'il en faut juger, I. 283. Les poëmes dramatiques doivent inspirer la haine du vice & l'amour de la vertu, I. 425. Ce que dit Racine à ce sujet, I. 426. Ce qu'on entend par poëmes en prose, I. 468. Il faut un longtems pour connoître le mérite d'un bon poëme, II. 408. & 409.

Poësie. Son but principal est de flater nos sens & notre imagination, I. 24. II. 2. Elle affoiblit selon Platon, l'empire de l'ame spirituelle, I. 43. Chaque genre de poësie nous charme à proportion de son objet, I. 59. *Et suiv.* La poësie dramatique des Romains se divisoit en trois genres, & chaque genre en plusieurs espèces, I. 153. En quoi consiste la poësie du stile, I. 268. *Et suiv.* Elle fait la plus grande différence qui soit entre les vers & la prose, I. 274. *Et suiv.* Par quel motif lit-on les ouvrages de poësie? I. 279. Les charmes de la poësie du stile nous font oublier ses défauts en la lisant, I. 280. *Et suiv.* But que se propose la mécanique de la poësie, I. 288. La poësie Françoisse ne peut égaler en aucune sorte la poësie Latine, *ibid.* Les règles de celle-ci sont plus faciles que celles de l'autre, I. 314. *Et suiv.* La poësie Latine tire plus de beauté de l'observation de ses règles, que la poësie Françoisse des siennes, I. 315. La poësie a

T A B L E

servi de tout tems chez les Nations les plus
 grossieres à conserver la mémoire des événe-
 mens passés, II. 519. Le goût naturel pour
 la poësie s'est plus cultivé en France que celui
 de la peinture, II. 393. Quelle est la meil-
 leure preuve de l'excellence d'une pièce de
 poësie, II. 406. Tems pour en juger saine-
 ment, II. 408. & 409. Le jugement qu'on
 porte d'une pièce de poësie est formé sur le
 sentiment, II. 478. Une pareille pièce qui a
 plu dans tous les siècles passés, doit toujours
 plaire, II. 479. Ses beautés se sentent mieux
 qu'elles ne se connoissent par les règles, II.
 487. On n'est pas capable de juger du mé-
 rite d'une pièce de poësie dont on n'entend
 pas la langue, II. 494. Elle perd dans la tra-
 duction l'harmonie & le nombre, II. 503. Des
 défauts qu'on croit voir dans la poësie des An-
 ciens, II. 517. La poësie demande une ima-
 gination échauffée, II. 13. & 14. Elle s'éle-
 va tout d'un coup en France sous le regne de
 Louis XIII. II. 176. En quel tems la poësie
 dramatique a fait plus de progrès en France,
 II. 178. Elle tomba sous le regne d'Auguste,
 quand tout conspiroit à la soutenir, II. 186.
 Une poësie qui touche beaucoup, doit être
 exacte, II. 313. Tous les hommes sont en
 possession de donner leur suffrage sur une pié-
 ce de poësie, II. 328. Ce jugement doit être
 fondé sur l'expérience plutôt que sur le rai-
 sonnement, II. 338. Les principes de la poë-
 sie sont souvent arbitraires, II. 339. Il n'en
 est pas de la poësie comme des autres scien-
 ces, II. 348. Un ignorant en peut juger par

l'impression que la pièce fait sur lui, II. 372. Les fautes que les gens du métier y remarquent, en retardent le succès, mais elles ne le détruisent point, II. 362.

Poètes contractent, selon Platon, les mœurs vicieuses dont ils font des imitations, I. 43. Un Poète doit prendre pour sujet de son imitation ce qui nous toucheroit dans la nature, I. 50. Les habiles Poètes l'ont fait ainsi, I. 60. *Et suiv.* Ils nous peuvent dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne sauroit faire entendre, I. 78. *Et suiv.* Ils nous affectionnent plus facilement à leurs personnages qu'un Peintre, I. 82. *Et suiv.* Ils arrivent plus furement que le Peintre à l'imitation de leur objet, I. 85. *Et suiv.* Ils ne sauroient rendre la diversité des caractères sensible dans leurs vers, comme un Peintre dans ses tableaux, I. 88. *Et suiv.* S'il est à propos qu'ils mettent de l'amour dans les Tragédies, I. 119. Comment les Poètes François en ont abusé, I. 125. Ils doivent choisir leurs héros dans des tems éloignés d'une certaine distance, I. 142. *Et suiv.* Les Grecs se sont éloignés de cette règle, I. 145. Les François ne l'ont pas toujours suivie, I. 147. Usage que les Poètes doivent faire des actions allégoriques, I. 207. Avec du génie un Poète trouve toujours de nouveaux sujets à traiter, I. 221. *Et suiv.* Il ne doit rien mettre dans ses sujets contre la vraisemblance, I. 229. Les Poètes tragiques pechent souvent contre l'Histoire, la Chronologie & la Géographie, I. 235. *Et suiv.* Les Grecs sont tombés dans ce défaut, I. 244. Ce qui fait qu'un Poète

T A B L E

Poète plaît sans observer les règles, II. 12. En quoi consiste le génie des Poètes, II. 13. Un homme né Poète, n'a pas besoin de maître, II. 22. C'est la nature & non l'éducation qui fait le Poète, II. 29. Quel est le défaut de ceux qui font des vers sans génie, II. 53. Comment on peut s'aider des ouvrages des anciens Poètes, II. 79. Il est autant nuisible aux Poètes d'être dans l'indigence, que de se trouver dans l'opulence, II. 100. Tout le monde capable, ou non, veut faire des vers, II. 102. Les Augustes & les Mécènes font les grands Poètes, II. 103. Les productions des grands Poètes leur coutent beaucoup, II. 104. Un mauvais Poète est toujours content de ce qu'il fait, II. 106. A quel âge les Poètes parviennent au degré de mérite dont ils sont capables, II. 107. *Et suiv.* La bonne opinion des Poètes médiocres pour eux-mêmes est souvent affectée, II. 129. Le sujet de l'imitation fait une impression légère sur les Poètes sans génie, II. 356. Les grands Poètes doivent être récompensés avec distinction, II. 130. Tous les Poètes doivent au public la fortune de leurs ouvrages, II. 358. Ils ont peine à souffrir leurs égaux, II. 361. Nos bons Poètes François ont imité les Anciens, comme Horace & Virgile ont imité les Grecs, II. 417. Les Poètes du siècle de Louis XIV. seront, comme Virgile, immortels sans vieillir, II. 422. Ils ne déchoiront jamais de leur réputation, II. 431. Les Poètes ont été les premiers Historiens des Grecs, II. 520. Avis de Quintilien aux Poètes, II. 526. Nous n'at-

DES MATIERES.

teindrons pas au degré d'excellence où les Poëtes anciens sont arrivés, II. 546. Les Poëtes Grecs composoient eux-mêmes la déclamation de leurs pièces, & les Poëtes Romains se déchargeoient sur d'autres de ce travail, III. 90.

Pologne. A quoi les Philosophes attribuent sa fertilité, II. 287.

Porphyre a partagé les arts musicaux en cinq arts différens, III. 13. En quoi il est d'accord avec *Aristides*, III. *ibid.* A divisé en deux genres les opérations de la voix, III. 67. 68.

Portugais, établis en Afrique & dans les Indes orientales, ont acquis par succession de tems le même génie, les mêmes inclinations & la même configuration de corps que les naturels du pays, II. 246. & 264.

Poussin. (le) On l'a nommé de son vivant le Peintre des gens d'esprit, I. 262. On ne peut le blâmer de ce qu'il s'est servi de l'idée d'un Peintre Grec dans son tableau de la mort de *Germanicus*, II. 80. Description de ce tableau, I. 80. Et de celui qu'on appelle l'*Arcadie*, I. 51. Il n'a point fait d'élève qui se soit acquis une grande réputation, II. 182. A été un Coloriste médiocre, II. 69.

Poudre à canon. C'est au hasard que l'on en doit la découverte, II. 445.

Pradon. Sa Tragédie de *Phédre* eut dans les commencemens un succès qui balança celui de la pièce de *Racine*, II. 397. & 399.

Préjugés. C'est souvent sur l'avis des gens du métier, que se forment les préjugés contre un nouvel ouvrage, II. 365. & 366.

Prévention. Source féconde de mauvaises remarques & de mauvais jugemens, II. 359. & 525.

Priscien, Auteur Grammairien du cinquième siècle: définition qu'il fait des accens, III. 75.

Prononciation. Elle effuya plusieurs changemens chez les Romains, III. 162. Est sujette à la mode dans les langues vivantes, III. 164.

Quintilien conseille d'en apprendre les règles d'un Comédien, III. 140.

Public seroit un excellent juge de la Poësie & de la Peinture, s'il étoit capable de défendre son sentiment contre les atteintes qu'y donnent les gens du métier, II. 311. Il revient tôt ou tard à son premier jugement & apprécie l'ouvrage à sa juste valeur, II. *ibid.* En quel sens son jugement est désintéressé, *ibid.* Il juge par la voie du sentiment qui est la meilleure, II. 313. Ce qu'on entend par le mot de public, II. 324. On examine une objection qu'on fait contre la solidité des jugemens du public, II. 342. & 343. En quel cas il peut se tromper dans son jugement, II. 345. 408. *Et suiv.* Il ne rétracte point son jugement, II. 408.

Pucelle. (la) Poëme de Chapelain. Quel est son défaut, I. 278. Quel en a été le sort, II. 407.

Puget, habile Sculpteur François, a eu la préférence sur plusieurs Sculpteurs Italiens pour travailler à Gènes, II. 167.

Pyrrhus, célèbre Pantomime. Ce qui se passa entre lui & Hylas son élève, au sujet de l'exécution d'un Monologue, III. 168. Réponse qu'il

DES MATIERES.

qu'il fit à Auguste au sujet de Bathylle, autre Pantomime son concurrent, III. 269. D'ou il avoit composé son recueil des gestes, III. 272.

Pythagoriciens Philosophes, avoient recours à des symphonies pour calmer ou mettre en mouvement leurs esprits, I. 441.

Q.

Quellins doit être regardé comme le dernier des Peintres de l'Ecole d'Anvers, II. 245.

Quinault. Sa Tragédie intitulée: *Le faux Tiberinus*, peche contre la vrai-semblance, I. 232. Le reproche qu'on fit à ses premiers Opéra étoit mal fondé, I. 465. Ses Vers Lyriques sont très-propres à être mis en musique, I. 467. Quelle a été la destinée de ses Opéra, II. 377. Il y a cinquante ans qu'on n'osoit le regarder comme un Poète excellent, II. 378. Le contraire est arrivé aujourd'hui, II. *ibid*.

Quinquina. Les modernes ne doivent point se prévaloir de la découverte de ce fébrifuge pour faire croire qu'ils ont plus d'habileté que les Anciens, II. 463.

Quinte-Curce. On fixe le tems dans lequel il a vécu, II. 194.

Quintilien. Sa réponse à ceux qui vouloient que les Ecrivains Latins plussent autant que les Grecs, I. 340. Il veut qu'on cherche la différence d'éloquence des Athéniens & des Grecs Asiatiqûes dans leur caractère naturel, II. 248. On ne lui peut opposer aucun Auteur moderne pour l'ordre & la solidité des raisonnemens, II. 468. Qu'elle est la définition qu'il donne

T A B L E

de la musique, III. 8. & 9. Passage de cet Auteur au sujet des Masques des Anciens expliqué par M. Boindin, III. 188.

R.

Racine, loin d'avoir été élevé pour le théâtre, on lui cachoit tous les livres de la Poësie Française, II. 28. Il n'eût pas réussi, s'il eût continué à composer des Tragédies dans le goût de Corneille, II. 85. Il étoit aussi grand déclamateur que grand Poëte, III. 144. La critique de ses pièces n'a pas empêché qu'on ne les estimât, II. 378. Pourquoi il est plus grand dans *Athalie* que dans ses autres pièces, II. 547. Exemple de la beauté de la poësie de son style, I. 272. De quelle façon sa Tragédie de *Phèdre* nous émeut, I. 28. 113. *Œ suiv.* Le sujet de celle de *Bérénice* est mal choisi, I. 117. C'étoit celle de ses pièces qu'il paroïssoit estimer d'avantage, II. 130. Examen des fautes d'histoire qui sont dans cette pièce & dans celle de *Britannicus*, I. 237. *Œ suiv.* Et contre la Géographie dans celle de *Mithridate*, I. 241.

Raphaël. On fait voir la beauté de son génie, & l'on cite pour exemple son Tableau où *Jésus-Christ* donne les clefs à saint Pierre, I. 90. Celui où saint Paul prêche aux Athéniens, I. 92. Et celui d'*Attila*, arrêté dans sa course par saint Pierre & saint Paul, I. 418. Il devint en peu de tems beaucoup plus habile que son maître, II. 22. & 54. Comment il fût profiter de la grandeur des idées de Michel-Ange, en peignant la voûte des Loges du Vatican, II. 45. Il perfectionna son coloris en voyant un tableau du *Georgeon*; son

DES MATIERES.

tableau appelé la Messe du Pape Jules, en fournit une preuve, II. 46. 47. Il a exécuté en dessein le mariage d'Alexandre & de Roxanne, suivant la description d'un ancien tableau faire par Lucien, I. 364. Avant lui les tableaux ne touchoient point II. 171. L'Italie féconde en grands Peintres par son moyen, II. 173. Il a formé un grand nombre d'élèves, dont les ouvrages font une partie de sa gloire, II. 182. Il n'a pas encore eu son égal, II. 546.

Récompenses. Si elles sont distribuées avec équité, elles sont un grand encouragement pour les artisans, II. 128.

Règles. L'usage en rend la pratique facile, III. 319. Ce n'est pas souvent l'ignorance des règles qui fait pécher contre elles, II. 97.

Réflexion. Ce n'est que par leur moyen qu'on peut tirer du fruit de ce qu'on lit, I. 8.

Religion sert de prétexte aux guerres civiles du tems des Valois, II. 305. On peut faire un excellent usage dans la poésie des miracles de notre Religion, pourvu que ce soit avec décence, I. 174. Chaque Nation met beaucoup de son caractère dans le culte de sa Religion, II. 249.

Représentations. Ce que dit M. Adisson, Poète Anglois, sur leur décence, I. 411. Comment on peut entendre les passages des Anciens, sur les représentations théâtrales, III. 145. Quand a fini la cessation des représentations des Anciens, & ce qui y a donné lieu, III. 293.

Rime coûte beaucoup, & jette peu de beauté dans les Vers, I. 329. Son agrément n'est pas comparable au rithme & à l'harmonie du Vers,

T A B L E

I. 331. Elle doit son origine à la barbarie de nos Ancêtres, I. 333. & *suiv.*

Rhodiens. Avec quel respect ils conserverent le trophée qu'Artemise avoit érigé dans leur ville, II. 132.

Rithme. En quoi il consiste en musique, I. 431. Servoit autant à régler le geste que la récitation, III.

21. Est, selon Platon, l'ame du mètre, III. 22.

D'où venoit la beauté du rithme, III. 87.

Roberval, grand Géomètre, commença par garder les moutons, II. 30. Sa science spéculative ne lui fit rien imaginer d'utile au siège de Thionville, II. 335.

Rochaix (la) célèbre Actrice. Son merveilleux talent pour la déclamation, I. 404.

Roland Lasse, célèbre Musicien, étoit François, & non pas Italien, I. 459.

Romains. Caractere des anciens Romains, II. 268.

En quoi ceux d'aujourd'hui ont réellement dégénéré, II. 269. 270. L'éloquence conduisoit chez les Romains aux premières places, III. 123.

Quelle a été leur passion pour les spectacles, III. 248. Et en particulier pour les représentations des Pantomimes, III. 287.

Romans. Sont des poèmes, à la mesure & à la rime près, I. 468.

Rome. On doit à sa grandeur tous les hommes illustres qui ont paru sous l'empire d'Auguste, II. 136. Sa dévastation par Alaric, a été la cause de l'anéantissement des arts & des Lettres, II. 202. Changemens arrivés dans l'air qu'on y respire, II. 270. A quoi l'on peut attribuer la cause de cette altération, II. 271. & *suiv.* Son climat est aussi moins froid que du tems des premiers Césars, II.

DES MATIERES.

275. Rome est l'endroit où l'on peut mieux juger d'un ouvrage de Peinture, II. 382. Tout y concourt à nourrir le goût de la Peinture, II. 383. Le peuple y est jaloux de la réputation des Peintres François, II. 386.

Ronsard. Quel jugement l'on doit porter de ses Vers, II. 411. Quand il parut, on n'avoit aucune Poësie qu'on pût lire, II. 412. De quel sens on peut le regarder comme le premier des Poëtes François, II. 413. Sa destinée n'est pas à craindre pour nos bons Poëtes François, II. 417.

Roscus, célèbre Comédien, jouissoit de la plus grande réputation qu'on puisse acquérir, III. 116. Il charmoit surtout par l'élégance de son geste, III. 230. Cicéron qui étoit son ami, se faisoit un plaisir d'entrer avec lui en dispute, *ibid.* Il jouissoit de plus de cent mille francs de gage par an, III. 249.

Rotrou, son *Vinceſſas* préférable à plusieurs pièces de *Corneille*, II. 402.

Rubens a introduit un trop grand nombre de figures allégoriques dans ses tableaux de la Gallerie du Luxembourg: Examen qu'on en fait, I. 180. 181. 187. 198. Il est encore plus répréhensible de l'avoir fait dans un tableau où il a voulu exprimer le mérite de l'intercession des Saints; description de ce tableau, I. 200. Composition ingénieuse & nouvelle d'un de ses tableaux représentant Jésus-Christ crucifié, I. 215. Son *Traité Latin* sur l'imitation des Statues antiques, II. 81. L'école fameuse qu'il avoit établie à Anvers est tombée quand tout paroissoit concourir à la soutenir, II. 214.

T A B L E

S.

Saisons. Pourquoi leur température varie dans certaines années dans les mêmes pays, II. 291. & *suiv.*

Saliens, anciens Prêtres des Romains, les vers qu'ils récitoient, avoient un chant affecté, III. 97.

Salius Arcadien, est le premier qui ait enseigné aux Romains l'art de la Saltation, III. 211.

Saltation. Son étimologie, III. 211. Les Anciens comprenoient sous ce terme plusieurs choses qui n'ont point de rapport à notre danse, III. 214. L'art du geste faisoit une des parties de la Saltation, *ibid.* Cette opinion est appuyée du témoignage de plusieurs Auteurs de l'antiquité, III. 214. & *suiv.* L'art de la Saltation est perdu, III. 239.

Satyre Ménippée sera toujours estimée, II. 364.

Sciences naturelles sont aujourd'hui plus parfaites que du tems de Leon X. & d'Auguste, II. 438.

Quelle en est la cause? II. 441. On en doit au tems tout l'avantage, II. 442.

Scorbut. Pourquoi cette maladie est rare en Hollande, II. 283.

Scuderi. Son Poëme intitulé, *l'Amour Tyrannique*, est demeuré dans l'oubli malgré la dissertation de Sarrazin, II. 353.

Sculpteurs. La plupart des Sculpteurs Romains avoient fait leur apprentissage étant esclaves, II. 205. Et par-là ils pouvoient faire de plus grands progrès que les personnes libres, II. *ibid.* Les Sculpteurs François qui ont paru sous le regne de Louis XIV. ont été jugés plus habiles que les Sculpteurs Italiens, II. 166. & *suiv.*

Sculpture. Elle demande les mêmes talens & les mêmes parties que la Peinture, I. 476. Il n'y faut

pas tant de génie, II. 166. Il est facile de juger à laquelle on doit donner la préférence de la Sculpture antique ou de la nôtre, I. 356. La Sculpture & l'Architecture étoient déjà déchues sous l'Empire de Severe, II. 188. Et encore plus sous Constantin le Grand, II. 190. Quoiqu'on ne l'eût peut-être jamais autant exercée à Rome que pour lors, II. 204.

Semeia. Ce mot signifioit toutes sortes de signes en musique, III. 79.

Seneca avoue la passion qu'il avoit pour les représentations des Pantomimes, III. 280.

Sens. On est rarement trompé par leur rapport distinct, II. 330. & 331.

Sentiment. En quoi il consiste, II. 316. On juge mieux par sentiment d'un ouvrage que par discussion, II. 313. 330. 357. 358. Il n'est point du ressort du raisonnement, II. 314. Il en est de ce sentiment comme du goût des viandes, II. 315. C'est un don naturel qui ne peut se communiquer, II. 317. Il est dans tous les hommes, mais inégalement, II. 341. Il conduit tôt ou tard à une uniformité de jugement, II. 342. Le sentiment juge seul de ce qui est utile & agréable, II. 349. Quelle est la partie dont le sentiment ne sauroit juger, II. 350. Le sentiment s'use dans les Artisans sans génie, II. 354. Celui qui est confirmé par le sentiment des autres, persuade mieux que tous les raisonnemens, II. 489. On n'excite guères la curiosité en défendant un sentiment établi, II. 490.

Servet, que Calvin fit bruler à Genève, a connu la circulation du sang, II. 456.

T A B L E

Siècle. Si ce mot doit toujours être pris pour un espace de cent ans, II. 125. Quatre siècles dont les productions seront éternellement admirées, II. 131. Peinture de ces heureux siècles, II. *ibid.*
Et suiv. D'où peut venir que certains siècles sont sanguinaires & cruels, II. 305. Dans d'autres siècles les hommes ont un éloignement invincible de tous les travaux d'esprit, II. 307. Notre siècle par rapport aux sciences naturelles, est plus éclairé que ceux de Platon, de Leon X. & d'Auguste, II. 438. Mais on n'y raisonne pas avec plus de justesse, II. 439.

Soleil, n'est point cause des variations de l'air, II. 292.

Sons. Il y en a de deux sortes avec lesquels les hommes se donnent à entendre les uns les autres, I. 294. *Et suiv.*

Spectacles les plus affreux ont leurs attraits, I. 12.
Et suiv.

Spinola, (Ambroise) aidé de son génie seul & de la pratique, se rend maître d'Ostende, II. 335.

Succès, peut-être l'effet du pouvoir des conjonctures, II. 344. Quand ces succès se suivent en grand nombre, ils ne sont plus l'effet du pur hasard, II. *ibid.*

Sueur, (le) Peintre. Progrès qu'il fit dans son art sans avoir été à Rome, II. 64. La jalousie des Elèves de le Brun, oblige d'enfermer les tableaux que le Sueur a peints aux Chartreux, II. 386. Il n'a joui de toute sa réputation qu'après sa mort, II. 391.

Sujets. Leur choix est extrêmement important, I. 99. Comment on peut rendre intéressans les sujets dogmatiques, I. 61. Inconvéniens de traiter

ceux

ceux qui tirent leur pathétique de l'invention de l'Artisan, I. 76. Il est des sujets qui sont plus avantageux aux Peintres, & d'autres qui le sont aux Poètes, I. 78. *& suiv.* Il en est qui sont propres à chaque genre de poésie, & à chaque genre de Peinture, I. 104.

Syllabes, avoient une quantité réglée dans la langue Grecque & dans la Latine, III. 28. Leur quantité étoit relative, III. 29.

Symphonies doivent avoir un caractère de vérité, I. 434. Elles sont propres à remuer le cœur, I. 435. *& suiv.* Elles contribuent à nous faire prendre intérêt à une pièce, I. 440. *& suiv.* Il y a une vraisemblance en symphonie, comme en poésie, I. 443. Elle doit faire autant d'impression sur nous que la déclamation, I. 445. Les symphonies doivent avoir du rapport avec l'action, I. 446. Elles émeuvent quoiqu'elles ne soient que de simples imitations d'un bruit inarticulé, III. 48.

Systèmes. Rien de plus déraisonnable que de s'appuyer du suffrage des siècles & des nations pour soutenir un système, II. 475.

T.

Tabardillo. Sorte de maladie fréquente dans l'Amérique, II. 243.

Tableaux. Causent un plaisir sensible, qu'il est difficile d'expliquer, I. 1. *& suiv.* Ils excitent en nous les passions, I. 33. L'imitation nous attache d'avantage dans les tableaux que le sujet même de l'imitation, I. 65. *& suiv.* Les beautés de l'exécution rendent un tableau un ouvrage précieux, I. 68. II. 370. Il est des tableaux

qui touchent tous les hommes en général & d'autres en particulier, I. 70. Il est difficile qu'un tableau réussisse, s'il ne touche en ces deux manières, I. 71. *Et suiv.* En quoi consiste la composition poétique d'un tableau, I. 259. Les défauts de l'ordonnance nuisent beaucoup à l'effet des beautés d'un tableau, I. 264.

Talens ont été distribués différemment à tous les hommes, II. 9. Celui d'émouvoir à son gré, est le plus puissant de tous, I. 39. Comment les talens se manifestent, II. 38. *Et suiv.* Un homme propre à tout, n'est ordinairement propre à rien, II. 57. *Et suiv.* L'art ne sauroit donner les talens que la nature a refusé, II. 70.

Targon, (Pompée) célèbre Mathématicien, mais sans expérience, échoué devant Ostende, II. 334.

Tasse. (le) Ce qu'on doit penser de son poème de la Jérusalem délivrée, I. 284.

Tempérament. Il y en a qui ne sont propres ni à la poésie, ni à la peinture, II. 93.

Teniers, ne réussissoit que dans les compositions grotesques, I. 65. II. 68. Est tombé au-dessous du médiocre, lorsqu'il a voulu peindre l'histoire, II. 68..

Terre. Ses émanations dont dépendent les qualités de l'air, viennent de la nature des corps qui y sont renfermés, II. 286. Elle est un mixte composé de solides & de liquides, II. 289. Les Modernes n'ont d'avantage sur les Anciens que d'avoir mis dans tout son jour le système du mouvement de la terre autour du soleil, II. 459. *Et suiv.*

Théâtre. Le Théâtre des Anciens n'étoit pas un tribunal comparable au nôtre, pour ce qui concerne le jugement des pièces, II. 404. Leurs théâ-

théâtres étoient plus vastes que les nôtres & moins éclairés, III. 181. Les masques de leurs Acteurs & les vases d'airain qu'ils plaçoient dans leurs théâtres augmentoient la force de la voix, III. 182. & 204. Les théâtres furent fermés lorsque Rome fut prise & ruinée par Totila, III. 294. En quel sens on peut dire que les théâtres furent alors fermés dans Rome, III. 295. On a toujours observé une grande décence quant aux gestes sur le théâtre François, III. 157. Il y avoit à Rome un nombre prodigieux de gens de théâtre du tems d'Ammian Marcellin, III. 299. Un peu de vision fut de tout tems l'appanage des gens de théâtre, III. 261.

Thélestes a été, selon Athénée, l'inventeur de la danse ou art du geste, III. 212.

Théodoric M. Roi des Visigots ; estime qu'il faisoit de Virgile, II. 485.

Thermes de Caracalla & de Diocletien à Rome, leur somptuosité & leur vaste étendue, II. 204.

Thrasea Pætus, Sénateur Romain, n'avoit pas dédaigné de jouer dans une Tragédie, III. 125.

Tite-Live. Ce qu'il a écrit sur l'origine & sur l'histoire des représentations théâtrales à Rome, III. 148. Et sur ce qui engagea les Romains à partager la déclamation entre deux Acteurs, III. 173.

Et suiv.

Trien. Combien est touchant son tableau de S. Pierre, Martyr, I. 67. L'Empereur Charles V. lui fait l'honneur de ramasser un de ses pinceaux, II. 56.

Tonnere. Pourquoi moins fréquent en certaines années qu'en d'autres, II. 289.

Torricelli. Par quel hafard il fit l'expérience qui démontre la pefanteur de l'ait, II. 452.

Tournefort. Grand Botanifte formé par fon génie feul, II. 31. Préférence qu'il donne à l'expérience fur le raifonnement, II. 337.

Traductions d'Auteur dégénèrent beaucoup de l'original, II. 498. Il eft difficile de traduire avec pureté & fidélité, II. 499. & furtout en François les Auteurs Grecs & Latins, II. 500. Défauts dans lesquels tombent néceffairement les Traducteurs, II. *ibid.* Un mot fonne bien dans une langue, & n'a pas la même grace dans une autre langue, II. 501. *Et fuiv.* Il y a des traductions de Virgile & d'Horace auffi bonnes qu'elles peuvent l'être, II. 509. Mais elles ne donnent point l'idée du mérite des originaux, II. *ibid.* On ne fe laffe point de lire les originaux; on fe dégoûte des traductions, II. 510. Traduction de l'Ariofte & du Taffe, lues avec peu de goût, II. *ibid.* Différence entre la traduction d'un Historien & celle d'un Poëte, II. 511. Mot mis pour un autre énerve la vigueur d'une phrafe, II. 512. Tous les jugemens qu'on porte d'un Poëme fur fa traduction, conduifent à des conclufions faufes, II. 516. La traduction des mots *orchefis* & *saltatio*, par celui de danfe, a donné lieu à beaucoup de faufes idées, III. 210.

Tragédie. Elle attache plus que la Comédie, I. 54. Pourquoi elle nous occupe davantage, I. 58. On fouffre plus volontiers le médiocre dans la Tragédie que dans la Comédie, I. 54. Elle doit faire eftimer aux hommes ceux qu'elle veut faire plaindre, I. 106. Elle doit exciter la terreur & la compaffion, I. *ibid.* Un fcélé-

rat

DES MATIERES.

rat sur la scène est peu propre à nous touch

I. 107. Qu'est-ce qu'un scélérat en poësi.

I. 108. & *suiv.* Quels personnages peut-on introduire dans la Tragédie, I. 111. Les Anciens ont mis peu d'amour dans leurs Tragédies, I. 126. L'affectation à y en mettre a fait tomber dans plusieurs fautes, I. 128. Les Tragédies dont le sujet est pris dans l'histoire des deux derniers siècles, sont presque toutes tombées, I. 150. Les Romains avoient des Tragédies de deux espèces, & quelles elles étoient, I. 155. Défauts des Italiens dans la représentation de la Tragédie, I. 407. La Tragédie est trop chargée de spectacles en Angleterre, & en est trop dénuée en France, I. 413. Elle purge les passions, & comment, I. 421. & *suiv.* Si elle ne le fait pas, c'est à la dépravation du Poëte qu'on doit l'imputer, I. 428. Une Tragédie dont la déclamaçon seroit écrite en notes, auroit le même mérite qu'un Opéra, III. 306.

Travail ne peut donner au génie plus d'étendue qu'il n'en a, II. 72.

V.

Vandick. On ne lui a pas d'abord rendu justice, II. 392. On en cite un exemple, II. 393. Description d'un de ses tableaux représentant Bélisaire en posture de mendiant, II. 385. Carle Maratte ne put s'empêcher de laisser échapper en le voyant, un mouvement de jalousie, II. 386.

Varillas. Les Savans le blament, & les Lecteurs le louent à cause de son style, II. 351.

Vases d'airain propres à servir d'échos, placés dans les théâtres, III. 204. Quelle étoit la forme de ces vases, III. *ibid.*

T A B L E

- Ann.** (Maréchal de) Ce qu'il pensoit du génie de César pour la guerre, II. 545.
- Atius Paternulus.** Ses réflexions sur la destinée des siècles illustres qui l'avoient précédé, II. 227.
- & suiv.*
- Veronèse.** (Paul) Son tableau des Nôces de Cana plaira toujours malgré ses défauts, II. 514.
- Comparaison de son Tableau des Pèlerins d'Emmaus, avec celui de la famille de Darius de le Brun, I. 263.
- Vers** François sont susceptibles de beaucoup de cadence & d'harmonie, I. 325. *& suiv.* Les Vers Latins leur sont supérieurs, I. 335. *& suiv.* La récitation des Vers leur donne une force qu'ils n'ont pas quand on les lit, & pourquoi, I. 494.
- & suiv.* Vers de passage, en usage du tems de Malherbe, II. 177. Les Vers qui contiennent les sentimens sont les plus propres à mettre en musique, I. 463. Ceux qui renferment des peintures & des images, ne réussissent pas si bien en musique, I. 464.
- Vices.** Quels sont ceux qui retardent le plus les progrès des jeunes Artisans, II. 90. *& suiv.*
- Vida** a parfaitement bien dépeint les transports d'un jeune Poète qui lutte contre son génie, II. 94. Attribuoit à l'action de l'air les inégalités de l'esprit, II. 237.
- Vin.** Sa passion est dangereuse dans les Peintres & dans les Poètes, II. 94. 95. Ce sentiment est appuyé de celui des anciens Auteurs, II. *ibid.* Le vin devenu une boisson d'usage dans plusieurs pays où il ne vient point, a pu contribuer au changement de caractère des peuples, II. 282. Pourquoi les vins d'un même terroir sont meilleurs

• leurs en certaines années qu'en d'autres, •
296.

Virgile. Comment il se fit connoître de l'Empereur Auguste, II. 27. A quel âge & dans quel tems il commença à faire des Vers, II. 117. 179. Si on doit le regarder comme plagiaire d'Homere, II. 77. Il n'auroit peut-être pas produit son *Enéide*, s'il n'eût été favorisé par Auguste, II. 104. Est encore plus loué que du tems d'Auguste, II. 421. & 484. A qui ce Poëte est redevable de sa grande réputation, II. 481. Il étoit lû par les enfans dès le tems de Juvenal, II. 482. Dès le tems de l'Empereur Justinien, on le nommoit par excellence, le Poëte, II. 483. Il ne doit sa réputation ni aux traductions, ni à ses Commentateurs, II. *ibid.* Estime qu'en faisoit Théodoric, II. 485.

Vitrue. Il se plaint de ce que les Romains négligeoient de placer dans leurs théâtres, comme faisoient les Grecs, des vases d'airain propres à servir d'échos, III. 204.

Voix. D'où vient que celle des Musiciens Italiens se fait mieux entendre que celle des Musiciens François, III. 112. Division des sons de la voix, selon Capella, III. 69. L'art de la fortifier & de la ménager pratiqué par les Anciens, III. 259. Méthode inventée par Néron pour fortifier la voix, III. 260.

Volcans. Pourquoi ils jettent plus de feu en certaines années qu'en d'autres, II. 290.

Vossius. (Isaac) Son sentiment sur la musique moderne, I. 438. A indiqué les ouvrages des Anciens qui montrent comment on écrivoit en notes les chants musicaux, III. 80.

Vrai-

ABLE DES MATIERES.

semblance. Comment il faut la garder en poësie, I. 129. *Et suiv.* L'art de concilier la vraisemblance & le merveilleux est difficile à enseigner, I. 231. La vraisemblance est l'ame de la poësie, I. 235. Il y en a de deux sortes en peinture, la vraisemblance poëtique & la vraisemblance mécanique, I. 246. En quoi elles consistent, *ibid.*

Usage est le maître des mots, mais rarement des règles de la Syntaxe, II. 419.

Vue a plus d'empire sur l'ame que les autres sens I. 382.

W.

Wotton. De quelle façon il a écrit en faveur des Modernes contre les Anciens, I. 139. Jugement qu'il porte du parallele de Pérault, I. 139. & 264.

Fin de la Table des Matieres.



