

A arte do teatro



FRANÇOIS RICCOBONI



BIBLIOTECA-
ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

EDICIÓN
BILINGÜE

A arte do teatro

FRANÇOIS
RICCOBONI



Introducción e tradución:
Roberto Salgueiro

Deseño da capa:
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da capa:
LA SALLE DES VARIÉTÉS AMUSANTES,
(gravura colorida para un almanaque)

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»
<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS, FRANCÉS E
LINGÜÍSTICA

© Da tradución:
ROBERTO SALGUEIRO

DOI:
<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497490460>

I.S.B.N.
84-9749-046-0

Depósito Legal:
C - 2530/2002

Impresión:
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:
ANTONIO SOUTO

Distribución:
<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha lienza Creative
Commons Atribución-CompartirIguál 4.0 Internacional
(CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus de Elviña • 15071 A Coruña

Consello Científico:
X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO,
LAURA TATO FONTAÍÑA

A ARTE DO TEATRO

de
FRANÇOIS RICCOBONI

Introdución e tradución:
ROBERTO SALGUEIRO

MMII

A Mari

Agradecementos

*A F. Cabo, polo seu constante ánimo e atentas suxestións,
así como a C. Carrete e F. Sucarrat pola súa inestimábel axuda
que, sen dúbida, enriqueceu a presente tradución.*

LIMLAR



Mlle. Duménil no papel de *Athalie*. Reprodución do álbum *Costumes et annales des Grands Théâtres de Paris*, 1786-1787 (Bibliothèque historique de la Ville de Paris).

O pensamento, a ciencia e as artes experimentaron ao longo do século XVIII un profundo cambio nunha Europa que se debatía entre o clasicismo que xa non respondía ás inxerencias da sociedade e o novo pulso dunha intelectualidade que procuraba outros camiños que puidesen responder ás cuestións emerxentes.

O teatro foi outro deses ámbitos onde o debate e a reflexión foron constantes e en que a necesidade dun cambio de hábitos e, principalmente, de estética sobre os escenarios empuxaba a actores, poetas e críticos a estableceren unha dialéctica verbo de como constituír un novo paradigma escénico. E se o debate estivo presente nos máis importantes centros teatrais europeos, Francia destacou na primeira metade deste século por un prolixo exame sobre o asunto. Ao abeiro da controversia e da meditación xermoláronse na Francia ideas centrais para a renovación da escena europea. Dos textos que se ocuparon da cuestión destaca, entre outros, *A arte do teatro*, de François Riccoboni, un pequeno tratado sobre a interpretación do actor que influíu notabelmente no *Paradoxo* de Diderot, na *Dramaturxia* de Lessing ou nas *Ideas* de J. Engel, por citar os exemplos máis sobranceiros.

Con todo, François Riccoboni é un dos autores menos estudados do XVIII francés, fronte á obra de Louis Riccoboni ou de Sainte Albine, nomes tamén esenciais nesta época de renovación teatral. Hai xa certo tempo, Rougemont (1988) reclamaba a necesidade dun maior estudo da teórica teatral francesa do XVIII, e aínda hoxe falta o estudo preciso que dea maior luz a unha época

tan rica e controvertida. Curiosamente, *A arte do teatro* de François Riccoboni coñeceu a tradución ao alemán das mans de Lessing en 1750, que foi publicada en Berlín por G. Preus no 1954, mentres que no 1762 é traducida ao italiano e publicada en Venecia por Occhi. O feito de non coñecer esta pequena obra tradución a ningunha outra lingua foi un dos principais estímulos, xunto á consideración da súa importancia, para levar adiante esta tarefa. Por outra parte, non abundan –todo o contrario– os estudos sobre as achegas que o actor italiano, afincado en París, fixo para renovar unha escena que o pensamento moderno do XVIII consideraba artificiosa en exceso.

A intención deste traballo é a de achegar ao estudioso do teatro unha ferramenta de análise que lle permita comprender nunha dimensión diacrónica a interpretación teatral moderna, ao tempo que contribuír ao estudo dunha materia e dunha época que resulta, a esta altura do desenvolvemento da teoría e investigación teatrais, pouco nítida, cando non un tanto confusa.

SOBRE A INTRODUCCIÓN

No estudio que antecede a tradución, os textos dos séculos XVIII e XIX son citados respectando a súa acentuación e grafía, con excepción do fonema /s/, optándose, debido a consideracións prácticas, por empregar a grafía “s”.

Algunhas das obras consultadas carecen de data ou lugar de edición, ou de ambas as dúas informacións.

No capítulo IV da introdución, relativo ao tratado de François Riccoboni, cítase seguindo a tradución.

Abreviaturas usadas: s.l. (sen lugar de edición); s.d. (sen data de edición); s.e. (sen editor); il. (ilustración); trad. (tradución); n. do a. (nota do autor).

ALGUNHAS NOTAS SOBRE A FAMILIA RICCOBONI

O apelido Riccoboni estivo ligado á práctica teatral no decurso dos séculos XVII e XVIII. O iniciador da saga foi Antonio Riccoboni, de quen hai testemuño nos escenarios londinenses xa no 1679 interpretando traballos de *commedia dell'arte*. O seu fillo, Luigi Andreas Riccoboni –tamén coñecido como Lelio– naceu en Módena no 1675 e malia a súa inicial vocación eclesiástica foi obrigado a entrar na compañía do pai, onde se inicia na arte de interpretar. Cara a 1699 comeza a traballar na súa compañía un repertorio ao estilo francés, aínda na Italia e en oposición á práctica habitual da *commedia dell'arte*. En 1716 trasládase a París baixo o mecenato do Duque de Orleáns e reabre a Comedia Italiana, disolta no 1697. A residencia da súa compañía foi o Hôtel de Bourgogne, e a compañía estaba composta por xente do contorno familiar, entre outros o seu fillo François Riccoboni, e algúns dos actores da antiga Comedia Italiana. Ao inicio elabora un teatro improvisado en italiano, pero pronto comezará a traballar un repertorio en francés de gran calidade, sendo Marivaux un dos autores con quen colaborou estreitamente. No 1729 deixa os escenarios para comezar unha fecunda actividade literaria que enriqueceu o debate sobre a renovación da escena francesa. Finou en París no ano 1753.

O volume da súa obra dá boa conta do seu interese polo estudo da arte dramática:

(1728): *Dell'arte rappresentatiua capitoli sei* (Londres: s.e.).

(1728): *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une dissertation sur la tragédie moderne* (París: Delormel).

(1728): *Lettre d'un comédien français au sujet de l'histoire du théâtre italien: contenant un extrait fidèle de cet ouvrage, avec des remarques* (Paris: Pissot).

- (1731): *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine: avec des extraits, et examens critiques de plusieurs tragédies, et comédies italiennes, ausquels on a joint une explication des figures, avec une lettre de M. Rousseau, et la réponse de l'auteur: tome II* (Paris: Cailleau).
- (1733): *Nouveau Théâtre Italien contenant les pièces imprimées & représentées (par les soins du Sieur Louis Riccoboni, dit Lelio* (Paris: Briasson).
- (1736): *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (Paris: Pissot).
- (1737): *Lettre à M. le Docteur Muratori sur la comédie "L'école des amis"* (Paris: Prault).
- (1738): *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe: avec les pensées sur la déclamation* (Paris: Guerin).
- (1743): *De la réformation du théâtre* (s.l.: s.e.).
- (1767): *De la réformation du théâtre. Nouvelle éd., augmentée des Moyens de rendre la comédie utile aux moeurs par M. de B**** (Paris: Debure et Breton).
- (1779?) *Dissertazione sopra la tragedia moderna* (Venecia: Zane).

O seu fillo, Antoine-François-Valentin Riccoboni, tamén chamado Lelio II ou Lelio *fiis*, naceu en Mantua no ano 1707 e traballou como actor, coreógrafo e bailarín na Comedia Italiana entre os anos 1726 e 1750. Entre outros motivos para abandonar a práctica escénica, a historia destaca o seu enfrontamento persoal co duque de Richelieu. Casou con Marie-Jeanne de Laboras de Mézières (1713-1792) e morreu en París no ano 1772. A diferenza do pai, non se destacou polo volume da súa escrita teórica ou literaria, pero os textos que deixou resultaron dunha enorme influencia para o evoluir do pensamento teatral europeo,

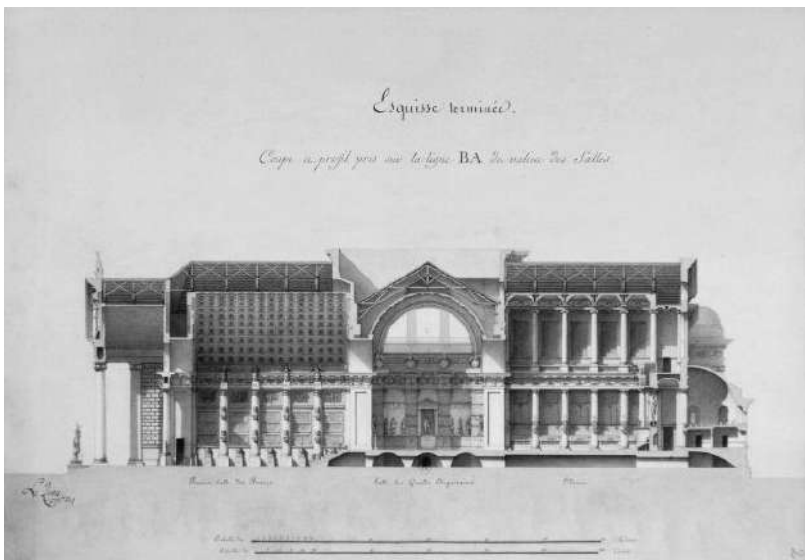
principalmente a súa *Arte do teatro*, pois os textos restantes son a penas dúas cartas que non se aproximan ao tratado.

(1750): *L'art du théâtre* (París: Simon et Giffart).

(1750): *Lettre de Mr. Riccoboni, fils, à Monsieur*** au sujet de l'art du théâtre* (s.l.: s.e.).

(1754): *Istruzioni per il teatro comico scritte a maniera di lettera e mandate a un suo amico che è voglioso di comporre commedie* (Mantua: Passoni).

Da *Arte do Teatro* existe unha tradución ao alemán, realizada por Lessing no ano 1750 e publicada no 1954: *Die Schauspielkunst* (Berlín: Preus), e outra ao italiano no 1762: *L'arte del teatro: dissertazione tradotta in italiano* (Venecia: Occhi).



Jean-Jacques Lequeu (1757-1826). Esbozo para unha sala de teatro. Sección e perfil das salas. Pluma, tinta da China e aguarela (c. 1780).

**APROXIMACIÓN AO ESTUDIO
DUNHA TEORÍA DA
INTERPRETACIÓN
TEATRAL MODERNA**

1. *A ARTE DO TEATRO* E O SEU CONTEXTO INTELECTUAL

A historia do teatro europeo contemporáneo legou para o estudioso da arte dramática e para quen nela se inicia nomes que constitúen unha referencia básica, ligada a unhas opcións estéticas e metodolóxicas para o traballo do actor. Stanislavsky, Meyerhold, Craig, Appia, Antoine ou Brecht foron actores e directores que, xunto á súa praxe, desenvolveron un corpus teórico substancial no evoluir da arte dramática en occidente. Tras eles hai outros nomes non tan coñecidos nin tan citados que sustentaron as principais reflexións daqueles. Procurar os puntos de partida dunha concepción moderna do teatro vén ser xustamente isto, establecer o percorrido do pensamento e da praxe teatral europea que se concluíu na definición decimonónica da arte teatral como feito autónomo, non dependente da escrita dramática, que establece para o actor unha metodoloxía de traballo escénico e que, consecuentemente, concepción o actor como unha realidade substantivada en si mesma, un conxunto orgánico que debe ser rexido por unha estrutura de pensamento teatral, que non dramático.

É certo que houbo momentos en que o actor foi considerado á par do texto dramático e que a súa presenza en escena era tan importante como a propia palabra; o teatro de barracón ou a *comedia dell'arte* son bos exemplos, pero a conformación dunha metodoloxía específica destinada á interpretación do actor en exclusividade, e non como parte dunha retórica ou dunha poética, non tivo lugar ata o século XVIII. O espallamento destas propostas en Europa estivo ligado a unha opción estética moi definida: o realismo. E, malia que a teoría foi sempre por diante da praxe no XVIII, salvo contadas excepcións, o século XIX foi testemuña do seu resultado práctico; a obra de André Antoine, dos Meiningen ou de Stanislavsky son algúns exemplos. Con todo, o desenvolvemento teórico da arte teatral no XVIII tamén foi un pulo fundamental para a constitución doutras

opcións estéticas no XIX e no XX, xa que aqueles primeiros estetas vencellados ao realismo dotaron a arte do actor da autonomía necesaria para despois imprimirlle unha estilística determinada. En definitiva, os teóricos do XVIII europeo gañaron para a arte dramática a autonomía do actor e, por extensión, a da posta en escena. E como vehículo estético empregaron o realismo.

Este cambio que o pensamento teatral europeo experimenta non é senón o reflexo de que acontece noutros ámbitos da sociedade. No século XVIII experimentase un proceso de cambio radical no pensamento. Como indica Fischer-Lichte:

Las revoluciones y cambios que tuvieron lugar en el siglo XVIII conciernen en gran medida a las ideas de la época sobre el hombre, su naturaleza y destino. De este proceso resulta por un lado la necesidad de una investigación científica de la naturaleza humana sobre una base empírica y con ello la formación de nuevas ciencias, pero por otro la de una representación nueva del hombre en el arte adaptada a estos cambios (Fischer-Lichte 1999: 497).

A metamorfose intelectual experimentada polo individuo, o pensamento emerxente que obriga a cuestionar a perspectiva do Antigo Réxime –na súa máis extensa concepción política, social e relixiosa–, e que provoca no ser humano a necesidade de procurar novas respostas ás vellas preguntas que, sistematizadas polo pensamento clásico ata entón semellaban satisfeitas, conclúen nun avance decidido cara ao mundo moderno.

Desde os inicios do século XVIII comeza a producirse unha transformación no pensamento fundamentada nun aspecto que ata entón carecía de valor científico e estético: o cotián. Concepto ligado a todo aquilo que se referencia como concreto e que adquire unha nova dimensión nos campos das ciencias, da filosofía, das artes. Ligado, intimamente, ao concepto de natureza. O home adquire conciencia da súa individualidade porque se enfronta ao

outro, categoría que engloba a totalidade do empírico que non é o eu. A natureza cobra, xa que logo, un significado antes ignorado e, en definitiva, a idea de singularidade pasa a un primeiro plano. O mundano e cotián é revelado xa non como mero accidente, senón como elemento significador, punto de referencia onde o home trata de atopar a explicación ás súas inxerencias e angustias.

Este concepto acada un valor estético que antes descoñecía. Como afirma Behler (1990) a idea de modernidade nas artes entra despois dun longo percorrido pola física, medicina, xeometría, aritmética e música. Se o século XVII é testemuña da contenda entre o novo espírito científico, abandeirado por Bacon, Descartes e Pascal e a súa idea de progresión, e a vella autoridade académica, o XVIII serao entre a nova estética dos modernos e a rixidez das normas contempladas polos clasicistas. En efecto, “not until late in the eighteenth century did the ideas of progression and perfectibility enter the aesthetic domain” (Behler 1990: 38).

Intelectualmente prodúcese un salto do dominio do transcendente ao concreto. Georges Gusdorf afirma:

L'interrogation psychologique développe et systématise l'exploration de la conscience humaine, déliée des normes transcendentes, et dont on s'efforcera de ressaisir les articulations concrètes. La discipline nouvelle reflète un nouveau régime de l'existence, où chaque individu a conscience de vivre une vie qui lui appartient en propre (Gusdorf 1973: 93).

Velaí que o home aprehe un novo estatus intelectual, o da autoconciencia. E por fin é un fronte ao outro, descobre a súa individualidade e perde o acougo ofertado pola categoría do Absoluto para pasar a temer a súa propia liberdade, pois como individuo, para se realizar, cómprelle facer uso dela. Agora o centro da traxedia é o home e non Deus e o Destino, “en la medida en que el miedo a un aislamiento del Yo en el espacio y tiempo y la tristeza que se origina

en la conciencia por el carácter pasajero de toda existencia dejaron de dominar el sentimiento vital de los hombres” (Fischer-Lichte 1999: 392). Se no XVII o canon da ciencia clásica, a *Física* de Aristóteles, sofre os envites do pensamento renovador, no XVIII será a súa *Poética* a que deixe de ser o único traxecto posíbel para a arte¹, e a nova concepción estética, determinada pola súa atención á natureza, posibilita a expresión de “thousands of delicate sentiments entirely absent in the ancients” (Behler 1990: 46).

Joseph Addison (1991) nos seus ensaios publicados en *The Spectator* no ano 1712, que sitúan a natureza como obxecto de reflexión, como vindicación estética do empírico, consideración central no discurso artístico e teatral deste século, non ofrece ambigüidades sobre a nova postura do home perante a natureza como referente artístico:

Si las producciones de la naturaleza se aprecian mas, quando mas se asemejan á las del arte, podemos estar tambien seguros de que las de éste reciban su mayor perfección de la semejanza á aquellas, porque entónces no solo es agradable la semejanza, sino mas perfecto su modelo [...] Es preciso confesar que la novedad de semejante vista² puede ser causa del placer de la imaginación; pero la razón principal es ciertamente su próxima semejanza con la naturaleza [...] (Addison 1991:156).

Eis o *Dieu est mort!* moderno, ou o home coa competencia divina de crear, de coller como referencia a natureza pero non co obxectivo de transformala, pois o artista

Tiene en su mano el modelo de la naturaleza, y puede darle los encantos que guste; con tal de que no la reforme demasiado, y caiga en absurdos por querer aventajarse á ella (Addison 1991: 193).

¹ Un novo traxecto, entre outros, é o aberto polo tratado de Longino, *Sobre lo sublime*. Texto ás veces esquecido, e sobre o que Rosario Assunto nos di: “el pseudo-Longino comienza a adquirir los signos que nos autorizan a ver en su escrito una suerte de autorizado mentor de una corriente anti-aristotélica del pensamiento estético y artístico modernos” (Assunto 1989: 20-21).

² Estase a referir á paisaxe observada a través dun instrumento óptico.

Addison avanza unha cuestión decisiva na execución artística: ¿onde debe ficar a man creadora? Se a referencia a imitar é a natureza, ¿o creador debe estar presente ou ausente do obxecto artístico? Se o obxecto artístico debe resultar verosímil, ¿acaso non debe ficar ausente del o exercicio patente da creación? As reflexións do británico verbo da xardinería resultan moi elocuentes ao respecto:

Con mas gusto veo un árbol con todo su follage y lozanía, que dispuesto y contorneado en alguna figura matemática, y un vergel florido y ameno me parece mas delicioso que todos los pulidos laberintos del jardin mas acabado (Addison 1991: 159).

A influencia da xardinería chinesa no novo concepto de xardín moderno é fundamental, pois recolle as inxedanzas deste espírito renovador³. No xardín chinés está ausente a man creadora, non achamos pegada dunha tesoir, sinal evidente da intromisión do artífice no xardín clásico europeo. Cando se refire ao xeito chinés de entender a xardinería, Addison fai notar que: “ocultan siempre el arte que los gobierna” (1991: 158). A pegada da man creadora do clasicismo evidencia o precepto, a norma reguladora da obra de arte. Nesta época de renovación, esa sinatura tende a esvaírse en favor do propio obxecto artístico na procura dun maior realismo. Velaquí a crítica de Addison á xardinería inglesa:

Por el contrario los jardines ingleses, en lugar de lisonjear á la naturaleza, se complacen en hacer la resistencia posible. Los árboles se alzan conos, globos y pirámides, y en qualquier planta ó arbusto vemos la señal de la tixerera (Addison 1991: 159).

Esta visión do xardín inglés é a mesma que achamos noutros países europeos, como é o caso de Francia, onde o deseño paisaxístico de Lenôtre, autor dos parques de Versailles, Chantilly e Vaux, recolle este gusto neoclásico pola figura xeométrica.

³ Cómpre citar a importancia ao respecto de William Temple, *Upon the Gardens of Epicurus* (1685) e, xa máis posteriores, *On Modern Gardening* de Horatio Walpole (1771) e *A dissertation on oriental gardening*, de William Chambers (1772).

Neste contexto de profunda transformación que experimenta o pensamento é no que se inscribe o cambio na concepción teatral que emerxe no XVIII. *A ausencia da man creadora* é o obxectivo dos novos teatristas europeos que ao longo deste século reaxen contra a presenza da norma e do precepto neoclásico en escena, e que se traduce na presenza do actor e non do personaxe ante o público. Isto é, o espectador do teatro neoclásico nunca contempla en escena o personaxe, senón o actor relatando ao personaxe. Nunca é Orestes, senón o actor dicindo a Orestes; sempre é o actor o estatus presente. Os homes do novo teatro conciben en escena un personaxe, non un actor. Procuran un achegamento á natureza, á realidade que collen como referencia; tratan de resultar verosímiles en escena. O anterior xeito de interpretar, que viña regulado polos cánones éticos, estéticos e sociais do neoclasicismo, é considerado a todas luces afectado:

El cambio del concepto de naturaleza hizo aparecer al código cinésico barroco como algo sin función, porque ya no se podía entender sus gestos y movimientos como imitación de la naturaleza, sino que, si se partía de la naturaleza empírica, se consideraban artificiales, amanerados y bastante ridículos (Fischer-Lichte 1999: 404).

A necesidade de cambio na arte teatral leva os actores e literatos a escribiren tratados ao respecto onde tratan de formalizar, de moi diversa maneira, un método que regularice este teatro, o Teatro Moderno, tal e como o define Louis Riccoboni no 1747 en *De la réformation du théâtre*. Fischer-Lichte afirma que “la necesidad de un teatro nuevo que fuera capaz de crear en el público la ilusión de un acontecimiento real, conlleva la exigencia de un drama nuevo y de un arte dramático nuevo” (1999: 407) e, en efecto, tal esixencia motiva a redacción de numerosas obras ao longo de todo o XVIII en diversos países da Europa. É un movemento xeneralizado en que o contacto é permanente e en que a circulación das diversas edicións e manuscritos –pensemos no caso do *Paradoxe sur le comédien* de

Diderot, escrito entre 1770 e 1778 e publicado por vez primeira no 1830— é constante. Pierre Peyronnet ten presente esta realidade, que contribuiu a enriquecer o debate e a reflexión: “Dans les interpénétrations de cultures ou de pays voisins, on peut facilement aligner des noms” (1974: 35).

Nun momento de mudanza semellante ve a súa aparición *A arte do teatro* de François Riccoboni. O pequeno tratado, publicado en París en 1750, é recibido con gran interese e eloxio por unha boa parte dos teatristas modernos, e pasa a ser unha das grandes referencias para esta nova concepción da arte do actor. Diderot elóxiao en diversas partes do seu *Paradoxe* e Lessing tradúceo inmediatamente ao alemán. Pero, ¿como situar esta pequena obra nun debate tan intenso e prolixo?

Durante os primeiros sesenta anos do século XVIII, Francia é un referente escénico para toda a Europa. Preto dun centenar de textos sobre a práctica escénica alimentan este debate de renovación, e só entre 1750 e 1759 saen do prelo uns sesenta títulos, o cal dá boa conta da intensidade do proceso. Xa no XVII xorden as primeiras tentativas para reformular o teatro nas marxes dunha perspectiva que se achegue ao verosímil escénico, con Hédelin d’Aubignac que escribe *Pratique du Théâtre*, publicado en 1657 e reeditado en 1669. En 1707 Grimarest dá a coñecer o seu *Traité du récitatif*, pero non é ata 1719 que se publican as *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* do Abbé Du Bos e que coñeceu numerosas reedicións. Louis Riccoboni publica en 1738 *Réflexions historiques et critiques sur différens théâtres d’Europe: avec les pensées sur la déclamation*, Rémond de Sainte Albine publica en 1747 *Le Comédien* (traducido un extracto ao alemán en 1754 por Lessing, co título *Schauspieler*⁴) e á que lle segue *A arte do teatro* de François Riccoboni en 1750. De 1754 é *L’Eloquence du Corps, ou l’Action du Prédicateur* de Dinouart

⁴ Lessing (1883-1890): “Lessings Werke” en *Theatralische Bibliothek* (Berlín-Stuttgart: Boxberger).

e de 1758 o *Essai sur la déclamation tragique, poème* de Dorat. Xa de 1769 é o tratado de Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du théâtre; où il est parlé des differens genres de spectacles, et de la musique adaptée au théâtre*, e de 1773 *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, de Louis-Sébastien Mercier. En fin, non é difícil imaxinar un París convertido nun corpúsculo de teatristas, o centro da *vanguardia* teatral europea: “París está cheo de teatros particulares e todo o mundo quere ser actor”, sinala François Riccoboni ao inicio do seu tratado. Co paso dos anos, cara ao final de século, as achegas dos teóricos xermanos resultan indispensábeis para o desenvolvemento teatral. O protagonismo das reflexións de Lessing⁵ na súa *Dramaturgie* (Lessing: 1993) e de Johann Jacob Engel⁶ é incuestionábel. E así como os textos franceses se difundiron na Alemaña e a súa influencia foi grande, os textos de Lessing e J. Engel foron traducidos rapidamente ao francés, en 1785 e 1788, respectivamente.

Tal circunstancia de profusa creación teórica deseña un ámbito desconcertante aos ollos do lector, non só polos matices nos contidos elaborados, mais tamén pola mesma formalización da escrita, que abrangue textos poéticos, ensaios, tratados retóricos, cartas, etc. e que non sempre resultan claros na súa comprensión. En 1974 Peyronnet reflexionaba sobre esta cuestión ao considerar que “Nous comprenons alors l'absence d'une étude sur les essais de réforme: l'apparent chaos d'idées neuves peut rebuter quiconque ne se résout pas à en démêler les fils, d'autant que les audaces d'alors nous sem-

⁵ Gotthold Ephraim Lessing nace no ano 1729 e morre no 1781. Traballa como dramaturgo do Nationaltheater de Hamburgo, e a súa *Dramaturxia de Hamburgo* constitúe un dos puntos de partida do teatro contemporáneo. As reflexións que realiza sobre a constitución dunha dramaturxia nacional poden ser consideradas centrais na articulación do futuro teatro alemán. Aínda que escribiu as primeiras comedias seguindo o estilo francés, imperante no ámbito xermano, será contra esta tendencia xeneralizada que posicionará as súas argumentacións, volvéndose cara a Shakespeare e as compañías inglesas.

⁶ Johann Jacob Engel nace no ano 1741 e morre no 1802. Director do Nationaltheater de Berlín entre 1787 e 1794, escribe un ensaio sobre a interpretación do actor inspirado na dramaturxia lessingniana, *Ideen zu einer mimik*, publicado nos anos 1785-1786, que será traducido ao francés en 1788, edición moi coñecida e que servirá de base para as posteriores traducións ás linguas inglesa e italiana. Sen dúbida, o seu pensamento adianta en máis dun século os proxectos do naturalismo stanislavskiano e os obxectivos do Teatro da Arte de Moscova.

blent aujourd'hui bien timides" (1974: 135). Malia a distancia no tempo desta afirmación, o certo é que a investigación teatral aínda non ofreceu a luz necesaria para situar e comprender na súa magnitude este momento de cambio. Cómpre seguir a desenredar os fíos para encaixar correctamente nesta dialéctica *A arte do teatro* de François Riccoboni.

O certo é que este abondamento no ámbito teórico non tivo axiña unha correspondencia na escena europea e, particularmente, na francesa, e son escasos os exemplos, aínda que sobranceiros, dos actores que pasan a simbolizar as argumentacións deste novo teatro. ¿Quen pode esquecer Garrick⁷, en Inglaterra, ou Ekhof⁸ en Alemaña? ¿Quen non recoñecería a importancia do traballo de Le Kain⁹ para a escena francesa e europea, ou da propia Mlle Clairon¹⁰? P. Peyronnet establece con clareza a situación en Francia:

⁷ David Garrick nace no 1717 e morre no 1779. Actor e dramaturgo inglés de gran influencia no mundo teatral europeo. O seu traballo é coñecido en Francia e Alemaña, e para os teóricos do Teatro Moderno é un dos modelos a seguir. Ligado ao Drury Lane desde o 1742 ata 1776, ano do seu retiro, destacan as súas interpretacións de Shakespeare desde que se dera a coñecer co *Ricardo III* do mesmo autor. Renovador da escena inglesa na procura dun maior verismo escénico, desterra a declamación tradicional e o estilo afectado da interpretación; exerce un prerrealismo escénico, tanto na súa interpretación como nas reformas que leva adiante: impedir a presenza de espectadores en escena, melloras na iluminación do escenario e no deseño naturalista dos decorados.

⁸ Konrad Ekhof nace no 1720 morre no 1778. É o modelo de actor realista na dramaturxia lessingniana. Despois de traballar nas compañías de Schönemann e Ackermann fai a súa aparición no emblemático Nationaltheater de Berlín, entre os anos 1767-1769. En 1753 funda a primeira escola para actores. Admirado dentro e fóra da Alemaña, destaca pola súa naturalidade interpretativa e a simplicidade do seu traballo.

⁹ Henri-Louis Le Kain nace no ano 1729 morre no 1778. Protexido de Voltaire, é outra das personalidades da escena francesa que contribúe de xeito decidido a renovar a posta en escena. Fai a súa aparición en escena en 1750, interpretando o personaxe de Titus na obra de Voltaire *Brutus*, autor sobre o que volverá en repetidas ocasións –*Rome sauvée, L'Orphelin de la Chine, Tancredi, Le Triumvirat...*-. Como os seus coetáneos significados, viaxa a outros países onde admiran o seu traballo, como foi o caso en Berlín na corte de Federico o Grande. As súas reformas na procura desa renovación teatral foron numerosas: foi unha das voces principais que reclamaron a supresión das bancadas no escenario –que impedían o ilusionismo escénico–, demandou un maior verismo no atrezzo e vestiarios, axeitándoos á realidade histórica. Tamén defendeu a necesidade dunha elocución máis natural, rexeitando a vella arte de declamar do *théâtre ancien*.

¹⁰ Claire-Josèphe-Hippolyte de la Tude, Mlle. Clairon, nace no 1723 e morre no 1803. Formada na súa primeira idade na Comedia Italiana, fai a súa presentación con gran éxito en 1743, interpretando a *Fedra* escrita por Racine. Protexida de Voltaire, traballou durante anos con Le Kain, e xunto con el contribuíu na reforma do vestiario e atrezzo escénicos, na intención dunha maior coherencia histórica. En 1772 marcha a Ansbach –Alemaña– onde traballa como actriz ao longo de 17 anos, para regresar a París en 1789.

seuls des Le Kain, des Clairon, des Talma¹¹ parce qu'ils croient en leur métier, obtiennent à force de ténacité de réformer des situations qu'ils jugent contraires à leur art bien compris. Parce qu'ils sont exceptionnels, ils marquent leur temps; mais ils prouvent aussi que les autres comédiens ne sont pas préparés à des modifications craintes comme des bouleversements (Peyronnet 1974: 137).

Por outra parte, resulta obvio que non ha ser proveitoso para o investigador acudir a estes textos coa ollada do século XX. Ao contrario, cómpre achegarse a eles coa mirada e desde o contexto do propio século XVIII, se a pretensión é analizar na súa xusta medida a contribución deste pensamento renovador á historia da arte teatral.

En definitiva, cómpre sinalar que o século XVIII é testemuña dun debate entre o vello e o novo teatro que podemos sintetizar nunha polémica entre a afectación (falsidade) da interpretación do actor antigo e a naturalidade (verdade) do novo actor. É, podemos afirmalo, un debate estético. E a formalización do novo teatro a partir do realismo, unha opción estética. Os novos teóricos do teatro europeo reclaman o verdadeiro escénico ou o ilusionismo. As mellores formalizacións teatrais do realismo non han chegar ata finais do XIX, con André Antoine en Francia ou cos Meininger na Alemaña, pero é no século XVIII cando se asentán as premisas desta opción.

Se é doado ver en Shakespeare, en Lillo e no seu *London Merchant*, no teatro do Século de Ouro español, mesmo en Aristófanes e no mundo clásico, exemplos certos dunha estética realista, non é ata o século XVIII que esta tendencia se consolida como unha opción estética e que establece, a través dunha metodoloxía, os mecanismos para levala a cabo. Trátase dunha consolidación globa-

¹¹ François Joseph Talma nace no 1763 e morre no 1826. Actor favorito de Napoleón, participou de xeito fundamental na renovación da escena achegando a interpretación do actor así como o alicuído e o vestuario ao realismo. Formado en Inglaterra, leva a Francia as innovacións que nos teatros de Londres tratan de acadar na escena un efecto ilusionista. Carismático nos tempos da Revolución Francesa, interpreta a Voltaire e a Racine, entre outros.

lizadora e consciente da súa dimensión. Os novos teóricos do XVIII saben que están sentando as bases dun teatro moderno. É un teatro novo que se corresponde cunha imparábel renovación ética e estética da sociedade.

Así como as vangardas de comezos do século XX se posicionan abertamente contra o naturalismo decimonónico, o realismo é no século XVIII a verdadeira transgresión estética da regulamentación neoclásica da posta en escena. É por este camiño transita decidida *A arte do teatro* de François Riccoboni.

2. *A ARTE DO TEATRO* E O SEU CONTEXTO TEATRAL

Cando os teatristas franceses que procuran renovar a escena desde esta nova visión do natural se cuestionan a arte da interpretación, en que, seguindo a Fischer-Lichte “El sentimiento natural se convierte en garante de la creación de signos, que deben ser capaces de despertar la ilusión de un sentimiento natural” (1999: 407), non encerran as súas reflexións no ámbito puramente interpretativo, pois entenden que outros aspectos relativos ao traballo actoral inciden de xeito considerábel no resultado escénico. Así, se é lóxica a necesidade dunha nova interpretación para unha nova visión da arte dramática que procura, fundamentalmente, un maior realismo, tamén cumprirán cambios noutros elementos esenciais que, como a interpretación clasicista, afastan o espectador dun efecto ilusionista. Estes son o propio edificio teatral, e tamén o tratamento da iluminación e do vestiario.

Convén precisar que as fontes de información deben ser analizadas con cautela, pois sobre a práctica teatral non abunda a documentación, e a que existe, en moitas ocasións, é de dubidosa calidade. A correspondencia, as novelas descritivas do mundo do teatro, os textos de viaxes, as didascalías e algunhas memorias son unha fonte importante de información que debe ser contrastada con rigo-

rosidade. As ilustracións non sempre resultan ser unha fonte fiable de información, xa que en moitos casos estas imaxes estilizan a figura do actor ou da actriz, a súa pose hierática arreda a figura do medio escénico e implántaa nunha sorte de idealización clásica e mítica¹². Que dicir dos aspectos escenográficos, que deben ser atendidos con gran coidado, pois a documentación conservada é moi ambigua, se temos en conta as diferencias entre o espacio escénico deseñado, a súa realización en maqueta e, finalmente, a súa traslación á escena. Ou da propia iluminación, sobre a que existe escasa información documentada.

2.1. AS SALAS DE EXHIBICIÓN

Entre os elementos que condicionan a interpretación do actor e, por extensión, a posta en escena cómpre destacar o edificio teatral, pois ata a segunda metade do século XVIII, “personne n’a pensé à construire un théâtre en tenant compte de sa fonction” (Peyronnet 1974: 57). As datas en que se editan os tratados relativos á renovación dos teatros son significativas: Cochin (1765), Blondel (1771), Roubo (1777).

En efecto, a práctica teatral en Francia desenvólvese nos, denominados por Holsboer, teatros irregulares e teatros regulares (1976: 31). Os primeiros son os que se sitúan na rúa, en prazas ou, como acontece en París, no Pont-Neuf, sobre un estrado e co público a tres frontes. Os segundos non son outros que as salas pechadas, sobre os cales as reflexións verbo da súa arquitectura resultan de gran interese para o desenvolvemento da arte teatral.

¹² De obrigada consulta, entre outros, o traballo de Bernard Populus (1930): *Claude Gillot (1673-1722) – Catalogue de l’oeuvre gravé* (París: Publications de la Société pour l’Etude de la Gravure Française); o de Kirsten Gram Holmström (1967): *Monodrama, Attitudes, “Tableaux vivants”* (Estocolmo: Almqvist & Wiksell); o estudio sobre o actor alemán Iffland, en H. Härle (1925): *Ifflands Schauspielkunst. Ein Rekonstruktionsversuch auf Grund der etwa 500 Zeichnungen und Kupferstiche William Henschels und seiner Brüder* (Berlín: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte); ou “The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century”, en *Theatre Research International*, de Dene Barnett, 1976-1977.

Desde o século XVI é habitual que as compañías de teatro aluguen as salas de xogo de pelota para presentaren os seus traballos¹³ (ver il. 1). Holsboer sinala que “le Bâlois Thomas Platter, venu à Paris en 1599, évalue à près de onze cents, faubourgs compris, les salles de jeu de paume qui s’y trouvaient” (1976: 38). Sen embargo, as características arquitectónicas destes edificios non son axeitadas, nin para o traballo dos actores nin para o propio público. En exceso longas e estreitas de máis, non posibilitan o aproveitamento dun espacio escénico tan limitado. Mesmo despois de reformas, continúan sen daren resposta axeitada á necesidade dun espacio máis útil. O caso do teatro das Tullerías (*Salle des Machines*), transformado e inaugurado en 1662, é significativo: cun ancho total na sala de 8 metros, o espacio para o público ten unha profundidade de 14 metros e a escena de 23 (ver il. 2).

Holsboer ilustra perfectamente a situación:

Une salle de jeu de paume mesurait en moyenne 30 mètres de profondeur sur 10 de largeur, déduction faite des galeries. On voit que de telles salles n’étaient pas l’idéal: la nécessité s’imposait de placer la scène en profondeur et de la restreindre par conséquent aux 10 ou 12 mètres de largeur que comportait la salle

[...]

Les murs n’étaient pas, pour la hauteur, proportionnés à l’ensemble de l’edifice, puisqu’ils atteignaient seulement cinq mètres environ, mais en revanche la toiture, cette toiture qui a dû attirer les comédiens plus encore que l’espace clos de murs, que représentait un jeu de paume, s’élevait à 10 ou 12 mètres au-dessus du sol. C’est donc dire que le toit et sa charpente ne reposaient pas sur les murs (Holsboer 1976: 38-39).

A distancia que ficaba entre estes muros e o teito, que podía chegar aos cinco metros (ver il. 1), permitía que a luz do sol iluminase o interior da sala, mais non acoutaba o espacio escénico, de tal xeito que este e o lugar destinado ao espectador formaban unha unidade.

¹³ Ver Vitu (1883): *Le jeu de paume des Métayers* (Paris: s.e.).

A estreitez inicial, que condiciona a posta en escena, vese incrementada pola práctica habitual –motivo de arduas disputas– nos séculos XVII e XVIII de tolerar nestas salas a presenza de espectadores sobre a escena.

Inicialmente existía unha ubicación para as clases privilexiadas nestas salas e, en correspondencia, eran as entradas máis caras: os palcos. Mais non ha tardar en producirse un cambio no hábito de certos espectadores que pretenden ocupar a escena na súa categoría de espectador, non por cuestións de maior visibilidade do xogo escénico, mais por unha cuestión de estatus social, pois o escenario permítelles seren contemplados polo resto dos espectadores. Holsboer tamén atopa na cuestión do estatus a explicación a este feito:

Au XVIIe siècle, une catégorie de spectateurs refuse de trouver suffisante pour sa qualité les places de galeries, même les meilleures et on voit s'introduire un usage qui ne cessera qu'à l'époque de Voltaire: "les places sur la scène" (Holsboer 1976: 266).

Neste caso, os espectadores sentaban en grandes butacas ao longo do decorado central, nos laterais da escena e, mesmo, no proskenion e de costas ao público. Ademais, ao seren estas primeiras ubicacións de carácter móbil, crea maior confusión e molestia. O feito de sentírense observados anima estes espectadores de *calidade* a facérense notar aínda máis; as anécdotas ao respecto son numerosas¹⁴, e as interrupcións da función constantes. "Aucun des principaux théâtres de la capitale n'échappe à cette habitude", afirma Peyronnet (1974:59), quen cita como exemplo desta situación o acontecido no Hôtel Guénégaud nunha función da *Athalie* de Racine:

La cohue est telle à la représentation d'Athalie du 16 décembre 1739 [...] qu'il est impossible d'achever la pièce (Peyronnet 1974: 59).

¹⁴ Ver Michel de Pure (1658): *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (París: s.e.); Samuel Chappuzeau (1674): *Le Théâtre français* (París: René Guignard).

Molière tamén se fai eco nas súas obras desta situación:

Les acteurs commençaient, chacun prêtait silence;
Lorsque, d'un air bruyant et plein d'extravagance,
Un homme à grands canons est entré brusquement
En criant: "Holà! ho! un siège promptement!"

[...]

Mais l'homme pour s'asseoir a fait nouveau fracas,
Et, traversant encor le théâtre à grands pas,
Bien que dans les côtés il pût être à son aise,
Au milieu du devant il a planté sa chaise,
Et de son large dos narguant les spectateurs,
Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.
(Molière 1962: 162).

E se os actores fican na obriga de traballaren en marxes tan reducidas, estas limitáanse máis cando, na procura de evitar as interrupcións dos espectadores, se sitúan unhas balaustradas diante dos asentos de escena (ver il. 3).

Deste xeito prodúcese unha constante confusión entre o mundo empírico (espectador) e o mundo escénico (actor). ¿Como pretender unha escena ilusionista con esta clase de contradicións conceptuais? Non ha ser ata 1759 que os asentos e as balaustradas son eliminadas da Comedia Francesa, mercé á loita de Voltaire, Le Kain e ao apoio do conde de Lauraguais –Louis-Félicité de Brancas–, que financiou cun custo de 60.000 libras a reforma¹⁵. Os planos da reforma foron realizados polo mesmo Le Kain, e o arqui-

¹⁵ Na posterior renovación do edificio teatral francés, a consideración da arquitectura teatral italiana é fundamental, xa que no século XVI opta pola escena ilusionista baseada na suma da *cavea*, *orchestra*, *scaenae*, *frons scaenae* e a perspectiva, seguindo a lectura da *Arquitectura*, de Vitruvio Polion (s. I a. de C.), texto que ata o ano 1673 non coñece a súa tradución ao francés, realizada por Claudio Perrault baixo a encomenda de Luís XIV, con gran riqueza de láminas, e que anos máis tarde estudarán Cochin, Dumont, Arnoult e outros arquitectos franceses co fin de renovaren o edificio teatral francés. Tamén é decisiva a influencia do *Trattato sopra la struttura de theatri e scene* de Fabrizio Carini Motta, publicado en Mantua no ano 1676 e que non é traducido á lingua inglesa, curiosamente, ata o ano 1987, por K. Orville.

tecto foi Desboeufs. C. Collé, ao reflexionar tempo máis tarde sobre esta cuestión, escribe:

Je fus voir la salle de la Comédie-Française sur le théâtre de laquelle on ne souffrira plus personne. Dieu veuille que cela dure! Cela fait le meilleur effet du monde; je crus même m'apercevoir que l'on entendoit infiniment mieux la voix des acteurs. L'illusion théâtrale est actuellement entière; on ne voit plus César prêt à dépoudrer un fat assis sur le premier rang du théâtre et Mithridate expirer au milieu de tous gens de notre connoissance; l'ombre de Ninus heurter et coudoyer un fermier général et Camille tomber morte dans la coulisse sur Marivaux et sur Sainte-Foix, qui s'avancent ou se reculent pour se prêter à l'assassinat de cette Romaine par la main d'Horace, son frère, qui fait rejaillir son sang sur ces deux auteurs comiques (Collé 1868: 172).

Esta disposición física do escenario favorecía a frontalidade e o inmovilismo dos actores que, por outra parte, debían facer gran esforzo na súa emisión vocal para seren escoitados polos espectadores. Unha vez que o espacio escénico é liberado cobra unha nova dimensión. A perspectiva dos escenarios vai permitir o desenvolvemento da arte escenográfica e da propia iluminación, acoutando cada vez máis o mundo escénico ata convertelo nunha entidade autónoma. Con esta maior liberdade espacial o actor pode traballar entón o movemento; o seu corpo, de súbito, adquire un valor de que antes carecía e isto favorece unha relevancia que a arte de interpretar irá adquirindo ao longo do século. Esta maior liberdade permítelle ao actor investigar, á súa vez, o espacio, o que suporá un avance importante na consolidación dunha idea básica: a acción teatral.

2.2. A ILUMINACIÓN

Unha ordenanza de 1609 estipulaba que as funcións teatrais debían comezar ás 14,00 horas, de tal xeito que a luz do día posibilitase aos espectadores contemplar a función na súa totalidade (Holsboer 1977: 155). Na práctica, o horario de inicio foise atra-

sando ata que no fin do reinado de Luís XIII xa o espectáculo remataba á noite, co conseguente problema para iluminar a función.

As solucións que as compañías de teatro lle deron a este problema distaban moito de favoreceren calquera tipo de ilusionismo e, ao contrario, ben impedían ao espectador ver o que acontecía en escena, ben deformaban o rostro dos actores.

As dimensións destas salas, alongadas de máis, obstaculizaban a visión do espectador, e a situación económica da compañía que actuaba aminoraba ou non esta dificultade. Porque a compañía que alugaba a sala debía correr cos gastos da iluminación e se non recadaba bos ingresos en taquilla non podía investir, por exemplo, en cirios, o que obrigaba os actores a empregaren o aceite para iluminar, “plus ruineuse encore que la chandelle” (Holsboer 1976: 155). As candelas foron tamén outro recurso, pero non favorecían a correcta visibilidade nin a verosimilitude: “[...] les flammes vacillantes, les fumées des chandelles gâtent le plaisir, car elles compromettent l’illusion” (Peyronnet 1974: 68). O mesmo Peyronnet detalla a situación dun xeito moi gráfico:

Pour augmenter l’intensité de l’éclairage, on invente dès le XVIIe siècle la rampe, formée d’abord d’une rangée de chandelles le long de l’avant-scène, puis de godets pleins d’huile et munis d’une mèche. Mais lorsque les acteurs s’avancent pour être mieux vus ou jusqu’au premier plan du plateau ou sur le proscenium, la lumière les frappe de bas en haut de manière anti-naturelle et peu agréable, voire cruelle lorsqu’elle creuse les rides ou accuse les méplats (Peyronnet 1974: 69).

Esta penosa iluminación provoca, por outra parte, un acentuamento da maquillaxe, que debía facilitar a visión do rostro do actor. Neste sentido, a maquillaxe non responde a cuestións estéticas, nin procura a personalización dos personaxes (Peyronnet 1974: 71), ao contrario, esaxérase o seu uso por cuestións de visibilidade e polos hábitos establecidos con anterioridade:

Au théâtre, pendant longtemps on se farde [...] en exagérant jusqu'à l'excès (Peyronnet 1974: 71).

Verbo desta precariedade na iluminación, Perrault describe con precisión en 1692:

Toute la lumière consistait d'abord en quelques chandelles dans des plaques de fer blanc attachées aux tapisseries; mais comme elles n'éclairaient les acteurs que par derrière et un peu par les côtés, ce qui les rendait presque tous noirs, on s'avisa de faire des chandeliers avec deux lattes mises en croix, portant chacune quatre chandelles pour mettre au-devant du Théâtre, ces chandeliers suspendus grossièrement avec des cordes et des poulies apparentes, se haussaient et se baissaient, sans artifice et par main d'homme, pour les allumer et les moucher (Holsboer 1976: 157).

Ademais, as arañas que pendían do alto do escenario, se por unha banda iluminaban máis os costados do mesmo e non o actor, pola outra amolaban a vista dos espectadores, deslumbrados polo brillo dos cirios ou das candelas (ver il. 5). Peyronnet presupón a súa desaparición no ano 1759, ao mesmo tempo que as bancadas do escenario (1974: 67).

2.3. O VESTIARIO

Pour qui se rappelle les humbles débuts du théâtre, la précarité des ressources, la modestie d'origine de la plupart des comédiens et le caractère plus populaire que bourgeois des spectateurs, il ne sera pas difficile de comprendre que les premiers costumes que l'on vit apparaître tant à l'Hôtel de Bourgogne que sur les autres scènes de Paris ou de province, aient été d'abord d'une somptuosité qui nous paraîtrait aujourd'hui de la pauvreté (Holsboer 1976: 199).

Destá situación inicial, os actores franceses pasan a vestir suntuosos traxes nas súas representacións que, por outra parte, non se corresponden coa coherencia que deben manter coa clase social do

personaxe que interpretan ou co propio contexto histórico da obra. A través do vestiario o actor dá a coñecer publicamente o seu estatus, así como as relacións sociais que mantén, xa que en moitos casos, estes custosos traxes eran doados pola nobreza. Holsboer afirma que:

Le duc de Guise (en 1644 probablement) avait réparti ses riches habits entre les comédiens de trois troupes parisiennes [...]

Ce qui n'était qu'exception en 1644 serait devenu la règle trente ans plus tard (Holsboer 1976: 202-203).

Con todo, unha vez que os propios actores conseguen altos ingresos por taquilla e rendas outorgadas, eles mesmos se ocupan de encargaren vestiarios cada vez máis suntuosos. Ao serviren estes como a confirmación pública do estatus, a utilidade estritamente escénica fica a un lado, de tal xeito que é doado atopar en escena “des soubrettes avec des diamants, des pompons, des grosses boucles et des physionomies énormes” (Peyronnet 1974: 73).

As demandas de *Le Kain* na segunda metade do XVIII son fundamentais na evolución do deseño de vestiario, xa que con el se inicia un achegamento ao realismo no vestiario e do atrezzo. Na procura do ilusionismo, *Le Kain* era partidario dun rigor histórico no vestiario. Para isto procura documentarse co fin de observar no vestiario a verdadeira “couleur locale” (Olivier 1907: 158). Acode aos deseños e estampas do Gabinete Real, consulta a colección recompilada por Anne-Claude-Philippé de Tubières, conde de Caylus no decurso das súas viaxes por Grecia, Italia e o Oriente e consulta tamén á biblioteca de Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye, destacado medievalista.

Sen embargo, esta investigación non se traduce nun resultado ilusionista, como cabía agardar. No propio *Le Kain* dáse a situación contraditoria de pretender o rigor na procura do verosímil pero a través de vestiarios altamente elaborados. O deseño de vestiario ha

ser un dos últimos ámbitos onde o ilusionismo fará a súa entrada.

Madame du Barry (Olivier 1907: 160) describe nunha carta o contido de dous traxes encargados por Le Kain, que informa do detallismo no vestiario e a súa suntuosidade:

QUARTIER
DE JUILLET
1773.

Fourny pour Madame
la Comtesse du Barry
par Le Normand, Prosper Le Duc et Cie, de Paris.

POUR PRÉSENTS:

Habillement de M. Le Kain composé de deux habits, l'un à la grecque, en satin ponceau, brodé en paillettes et paillons d'or, orné de franges et cordon d'or à jasmin, avec le manteau de velours tigré, la coëffure à turban et la ceinture garnie d'agrafes en pierreries; l'autre à la romaine avec une écharpe en satin blanc ornée de franges à jasmin d'or, le manteau, le casque, la cuirasse richement brodée ainsi que les brodequins.

SÇAVOIR:

8 aunes	$\frac{3}{4}$	velours tigré à 36 l.	315 l.	
7	"	taffetas d'Italie blanc à 8 l.	56	
1	"	double florence cerise	6	
10	"	$\frac{1}{2}$ satin ponceau fin et fort à 14 l.	147	
2	"	satin blanc à 9 l.	18	
2	"	taffetas d'Italie chair à 8 l.	16	
6	"	taffetas d'Italie blanc à 8 l.	48	
1	"	taffetas d'Angleterre brun	7.	10
4	2	$\frac{1}{2}$ moëre d'acier en argent fin à 36 l.	162	
3	"	$\frac{1}{2}$ futaine blanche à 3 l.	10.	10
5	"	toille de Lyon blanche à 1.14	8.	10
3	"	canevas fin à 1.15	5.	5
2	"	toille de réforme à 1.14	3.	8
87 onces, 1 gros $\frac{1}{2}$ en 6 aunes de franges d'or de Paris, haute de 2 pouces $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{8}$, haute de 4 pouces $\frac{1}{2}$ garnie de jasmin, de bouillonade et de clinquant à 12.10 1.089. 16.9				
2 cordons d'or garnis chacun de 2 glands en cartisane, 2 aunes de cordon, le tout en or de Paris, pesant 13 onces 1 gros..... 164. 1.3				
Pour avoir brodé l'habit à la romaine, brodé la cuirasse et toutes les parties dudit habillement, rebrodé en paillons et paillettes d'or pour la somme de 2.200 l., réduit (sic) à celle de 2.000				
6 agrafes, composées de deux rosettes de pierreries avec deux pandeloques,				

156 l.; 2 grandes agraphes avec rosettes de pierreries, 30 l.	186.
Un casque surdoré composé d'un lion portant une crête à canelure, orné de feuilles d'acanthé, avec la calotte en couleur d'acier.....	96.
Un bouquet de plumes à la grecque, composé de 7 plumes blanches fines avec aigrette de héron; un panache de casque à la romaine composé de 14 belles branches fines avec aigrette de héron	230.
Pour la chaussure et brodequins: 5 onces, 2 gros $\frac{1}{2}$ en cinq aunes de galon d'or double système(sic) à 8 l. 10; $\frac{3}{8}$ tissu d'or riche à 72; une paire de souliers à la grecque à 6	78. 3.
Pour les fournitures et la façon du Sr. De Laître, tailleur,	
Pour le dit habillement.....	161.

4.808l. 4 s.

A verosimilitude no vestiario ha recibir o impulso definitivo de Joseph Talma cando na estrea de *Charles IX* de Chénier en 1789 sae a escena cunha sinxela túnica e os brazos espidos, lonxe de toda ornamentación e procurando unha maior coherencia entre o personaxe interpretado e a súa vestimenta.

2.4. A FRAGMENTACIÓN ESCÉNICA

Nesta sorte de caos escénico, onde os elementos non están conformados a partir dunha unidade estética, sexa ou non ilusionista, cada actor propón os seus recursos interpretativos como única vía de execución. Ao non existir unha unidade signica sobre escena, a interpretación actoral non é concibida como parte dun todo e, xa que logo, o actor convértese nunha peza máis desta amálgama de elementos. O ámbito do escenográfico padece esta incongruencia, e é unha parte máis suxeita á descoordenación xeral:

en el dominio de la ficción trágica percibíase lo paradójico que era ver que un mínimo decorado fuera usado para la Roma bárbara de los Tarquinos, en Horacio, para la Roma triunfal de los Césares, en Británico, para la morada de Teseo en los días heroicos de Grecia, en Fedra, y para el palacio de Orosman ante Jerusalén, en Zaira (Blanchard 1960: 86).

A interpretación tende a esaxerar o movemento corporal en detrimento de que poida dotar de organicidade o traballo actoral. A xestualidade é excesiva:

Plusieurs descriptions montrent Mme Vestris, Mlle Raucourt, Mlle Saint-Val aînée, puis Mlle Duchesnois elle-même, se livrant à une illustration pantomimique des mots et non plus des sentiments (Rougemont 1988: 121).

Tampouco fica espacio de máis para traballar en escena, nin o actor mantén unha relación co escenario desde a acción teatral, senón que, fóra de toda lóxica e da verosimilitude que os novos tratadistas procuran, desatende por completo a súa relación cos seus compañeiros de táboas. O actor nin se dirixe nin atende o seu compañeiro de escena. Procura situarse ben no proscenio e dirixirse directamente ao espectador, o cal, unha vez máis, produce a contradición entre dous mundos supostamente diferenciados: o real (empírico) e o fiticio (teatral). Ademais, esta actitude incide naquela frontalidade que as características físicas das salas xa propiciaban condicionando o xogo do actor. Rougemont afirma que:

Au début du siècle [XVIII], les Comédiens-Français, et surtout les tragédiens, ignorent cette forme de jeu qui n'entre pas dans les grandes conventions; ils jouent pour le public plus que pour le partenaire, qu'en général ils ne regardent pas, exécutant leurs solos ou tout au plus des duos, entre lesquels ils sortent du personnage (Rougemont 1988: 120).

Esta atención á palabra e, mesmo, a vaidade do actor e a rivalidade dentro do propio reparto, vai en detrimento da coordinación e da autonomía do propio feito escénico: “de nombreuses anecdotes montrent l'absence de coordination, due en partie au petit nombre de répétitions, en partie à la rivalité entre les acteurs” (Rougemont 1988: 116). E así, a consideración do verosímil como posibilidade

escénica fica lonxe de concretarse con hábitos semellantes. Peyronnet incide no asunto:

Certains acteurs pensaient avoir résolu une fois pour toutes le grave problème de leur place en se rangeant à la file, sur une ligne, comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue, chacun leur tour (Peyronnet 1974: 74).

En definitiva, a desorde dos elementos que poden ser considerados como signos na escena do teatro clasicista non posibilita o achegamento ao obxectivo ilusionista que os modernos perseguen. Consecuencia, entre outras, da procura dunha ordenación estética destes elementos ha ser a emerxencia da figura do director de escena, inexistente ata entón e que atopa en Jacob Engel a súa definición contemporánea a finais do XVIII¹⁶.

Tendo en conta todos estes precedentes, non é difícil atopar *A arte do teatro* de François Riccoboni como un paradigma da nova teórica que senta as bases da renovación teatral francesa e europea, aínda que conveña ter presente a distancia que existe entre estas propostas e á xeneralidade da praxe teatral. Como di Martine de Rougemont, esta anovadora proposta teórica do XVIII “sera peu à peu réalisée par les acteurs du XIXe siècle romantique et naturaliste” (Rougemont 1988: 112), pero sen a análise destes presupostos teóricos non ha ser posíbel coñecer, na súa verdadeira dimensión, “le point de départ de presque tous les “systèmes” et de toutes les “méthodes” de l’acteur en Occident” (Rougemont 1988: 87).

¹⁶ Engel define esta nova figura con gran precisión: “A mon avis, l’occupation essentielle de chaque directeur de spectacle devrait être, de diriger l’acteur dans l’étude de son rôle, de lui en développer les détails, sans jamais perdre de vue l’idée de l’ensemble; de lui indiquer la véritable place qu’il doit occuper dans chaque groupe, et de le retenir toutes les fois que son défaut de jugement pourroit l’égarer dans de fausses routes” (1979: vol II, 164-165).

3. A ARTE DO TEATRO E O SEU CONTEXTO TEÓRICO

Fronte á situación da práctica teatral clasicista, cun código que aos ollos do novo pensamento resulta afectado e distanciada de todo efecto ilusionista, os novos teatristas indagaron nos procesos que poden levar o actor a ese punto de verosimilitude¹⁷ escénica. A referencia substancial é a realidade empírica, a través do novo valor adquirido por unha natureza referida ao cotián e ao común. O que antes non era considerado como materia poética ou artística, o pensamento renovador do XVIII o conceptúa como unha referencia básica na apreensión desa realidade. Existe, pois, unha común necesidade de renovación teatral partindo desde o mundo empírico como referente e modelo e, en consecuencia, a observación constitúese como un método principal de traballo:

El método que Riccoboni propone finalmente para la constitución de un código cinésico nuevo en el teatro está relacionado evidentemente con el paradigma científico de su época: hay que observar la naturaleza visible para clasificar una estructura existente (Fischer-Lichte 1999: 420).

Con todo, no xeito de establecer esa relación coa realidade e reinterpretarlá escenicamente, non existiu no XVIII un traxecto único, senón que os matices que percorreron as reflexións destes actores/autores foron moi variados e, en ocasións, a súa plasmación na escrita resultou un tanto escura. Isto, unido á profusión de textos que reflexionan sobre a nova arte de interpretar, entre os cales

¹⁷ O verosímil para os tratadistas franceses do XVIII refírese, como se pode apreciar nos seus textos, ao efecto ilusionista, non á coherencia interna dun proceso de construción, como é o caso da mímese aristotélica ou, como exemplo dunha perspectiva xa contemporánea, o verosímil enunciado por S. Witkiewicz: [...] *o que eu procuro, é crear sobre o escenario un estado tal das cousas que sería posible para un home, ou para calquera outra criatura, suicidarse porque verqueu e rachou un vaso de auga. E sería a mesma criatura que cinco minutos antes danzaba de alegría pola morte da súa queridísima nai. Anhele a situación que permita a unha cativa de cinco anos dar unha conferencia sobre as curvas de Gauss ante un público de monstros simiescos que tocarían senllos gongs ó tempo que teiman en rosmar unha palabra sen sentido: Kalafar*” (Salgueiro 1996: 163).

non todos os seus autores coñecen a práctica escénica, derivou nun movemento un tanto confuso, e a crítica, aínda hoxe, non ten acordo en como interpretalo.

Martine de Rougemont presenta a situación desde un punto de vista máis acorde co defendido por algúns críticos do XVIII, como Diderot, e propón dúas correntes claramente definidas nesta renovación:

Deux perspectives sur le travail de l'acteur se dégagent assez tôt, que symbolise l'opposition entre Louis Riccoboni et son fils François. Louis Riccoboni [...] insiste sur le fait que l'acteur n'est pas un menteur, ainsi que le disaient platoniciens et théologiens. La sincérité de l'acteur en scène est érigée en règle technique; il s'agit de s'absorber dans le personnage que l'on joue, de ne plus le jouer mais de l'être, de se donner au rôle —thèse qui sera reprise par Rémond de Sainte-Albine. François Riccoboni, en 1750, déclare son opposition aux thèses de son père: l'heure est venue de réhabiliter le "métier". L'acteur selon Riccoboni le fils applique des règles à l'exécution d'une oeuvre: son sang-froid répond de sa perfection et de sa régularité (Rougemont 1988: 88).

Esta polarización, que Rougemont sitúa como correntes enfrontadas, xa fica establecida no XVIII entre os partidarios de apprehender a realidade desde o coñecemento e uso do sentimento e os que defenden unha postura máis cerebral sustentada no control do actor, dando por feito que os primeiros defenden unha interpretación caótica dominada pola paixón, polo corazón e non polo raciocinio. *O Paradoxo* de Diderot recolle con clareza esta distinción:

Ser sensíbel é unha cousa, sentir outra. A primeira é asunto da alma, a outra do xuízo. Podemos sentir fondamente, mais non sabermos representar o que sentimos; podemos facer unha boa interpretación en soledade, nunha reunión, a carón da lareira ou perante un grupo reducido de íntimos, mais non facemos nada que pague a pena no teatro. Neste, co que chamamos sensibilidade, alma, sentimentos, represéntanse ben

un ou dous parlamentos e estrágase o resto. Apreixar un grande papel en toda a súa extensión, dosificar os momentos luminosos e sombríos, apracíbeis e mainos, mostrarse igual nos momentos calmos e nos momentos axitados, ser diverso nos detalles, harmonioso e homoxéneo, elaborar un sistema firme de declamación capaz mesmo de mitigar as saídas de ton do poeta, todo iso é froito dunha cabeza fría, dun fondo discernimento, dun gosto refinado, dun arduo estudio, dunha vasta experiencia e dunha memoria tenaz, pouco común (Diderot 1998: 157-159).

Polas referencias que a historia do teatro nos legou, coñecemos que non era difícil atopar en escena actores que se deixaban dominar por un sentimento arrebatado, e que a distinción actor/personaxe non era, na maior parte dos casos, pertinente. Abundan os exemplos de actores que na procura desa interpretación ilusionista son desbordados polo sentimento e, ao final, son eles mesmos quen están no escenario, e non os personaxes que, supostamente, deben interpretar. A distancia entre a interpretación e o verosímil escénico resulta insalvável para a maior parte dos comediantes do século XVIII. Por esta razón cómpre revisar especificamente a proposta teórica, atendendo con moita cautela a praxe actoral, habida conta de que é difícil coñecer con exactitude a súa execución escénica. Desta polarización que se asenta no XVIII, Diderot opta por unha escolla, censurando a outra por falsaria:

Os actores impresionan o público, non por estaren furiosos, mais por representaren ben o furor (Diderot 1998: 175).

No século XIX, Edmond de Goncourt explica esta diferenza cando escribe a biografía de Mlle Clairon confrontándoa a outra das grandes actrices da escena francesa, Mlle Dumesnil:

En el siglo XVIII dos atrices [sic] trágicas, de naturalezas diversas y opuestas, se disputaban el cetro dramático sobre la escena de la Comedia Francesa y de los demás teatros de la corte.

La una, una actriz de estudio y de arte; la otra, una actriz de temperamento.

La una, saliendo á las tablas á lucir los efectos de sus ademanes y de su declamación, estudiados de antemano; la otra, asomando al proscenio sin saber las tres cuartas partes de las veces cómo iba á salir, y fiándose solamente á la inspiración: una inspiración caldeada, en ocasiones, por unos tragos de vino.

La una, desarrollando una acción continuamente perfecta; la otra, en gran número de pasajes no valiendo la pena, para en el resto de ellos mostrarse sublime.

La una, poseyendo todas las habilidades de la comedianta consumada; la otra, encerrando en sí, como se decía entonces, la máquina de Corneille.

La una, mostrando lo bello, lo noble, lo majestuoso; la otra, lo grande, lo furioso, lo temerario.

La una, la primera actriz trágica que se haya aventurado á reir en una tragedia¹⁸, y la actriz trágica que trataba de dotar al teatro dramático de una realidad relativa; la otra, manteniéndose, obstinadamente, en el empyreo de la antigua y grandiosa tragedia, la trágica de las llamaradas de inspiración.

La una, con un talento más moderno, más nuevo, más preciente del porvenir; la otra acaso con más genio.

La una, es la Clairon; la otra, es la Dumesnil (Goncourt s. d.: 3-4).

Tradicionalmente estableceuse esta diferencia, entre sentimentalistas e racionalistas¹⁹, a partir das obras de Pierre Rémond de Sainte Albine, *Le comédien* (1749), e de François Riccoboni, *A arte do teatro* (1750). Diderot volve ser incisivo no seu *Paradoxe* cando fala do asunto:

Polo demais, a cuestión en que estou a profundar foi outrora suscitada por un mediocre literato, Rémond de Saint-Albine e mais por un grande actor, Riccoboni. O literato avogaba a prol da sensibilidade, o actor defendía a miña causa (Diderot 1998: 143).

¹⁸ Ver Prince de Ligne (1774). *Cartes à Eugénie sur les Spectacles* (Bruxelas e París: Valade).

¹⁹ Vicentini fala de emocionalistas e antiemocionalistas. Sitúa entre os primeiros a Louis Riccoboni e a Sainte Albine, mentres que François Riccoboni e Lessing, segundo o seu criterio, reaxen contra aqueles primeiros e decántanse por un antiemocionalismo sen ambigüidades (Vicentini 2000: 11-22).

Sen embargo, para Peyronnet a diferenca non é tan clara, e prefíre falar antes de matices no marco dunha inqedanza estética común:

Les acteurs-auteurs du XVIIIe siècle qui ont traité de théorie ont davantage cerné les questions pratiques, comme on peut le supposer. Les théories de Lelio Riccoboni²⁰ par exemple, énoncées dès 1727 [...] nuancées dans *L'art du théâtre* de son fils François en 1750, accordent une place prépondérante au naturel [...] au regard et à l'attitude des acteurs en scène, a fin de jouer de manière vraisemblable (Peyronnet 1974: 51).

E se para P. Alatri “*Le Comédien* di Pierre Rémond de Sainte Albine, [era] un trattato organico sulla recitazione apparso nel 1747 e studiato in tutte Europa, e una confutazione delle tesi sostenute nell’*Art du Théâtre* di François Riccoboni” (Tessari 1995: 150), para Fischer-Lichte “aunque Riccoboni contradice la tesis de St Albine en referencia al método con el que se deben crear los signos cinésicos en el escenario, coincide con él en que el código cinésico del teatro debe ser idéntico al de la naturaleza” (1999: 419), pois en última instancia, Riccoboni e Sainte Albine aceptan a posibilidade de expresar natural e perfectamente as paixóns (Fischer-Lichte 1999: 416).

O certo é que o estilo literario de ambos os tratados é moi diferente. O texto de François Riccoboni é unha breve descrición de método, cunha estrutura sintáctica moi sinxela e cun emprego de termos moi precisos na súa significación, malia a “quelques chutes dans la généralité” (Rougemont 1988: 90). Pola contra, o texto de Sainte Albine é moito máis extenso, prolixo en detalles, cunha pretendida elaboración estilística e, nalgúns casos, cunha certa opacidade no discurso. Na falla de cautela poden ser obviadas na lectura de ambas as obras cuestións básicas que non ofrecen lugar a dobres

²⁰ Refírese a Louis Riccoboni.

interpretacións. Tampouco pode ser ignorada a rivalidade entre ambos os autores, manifesta ao pouco tempo da impresión da *Arte do teatro*, e que recollen os textos do Apéndice, rivalidade que semella sustentada máis en cuestións de carácter persoal que de carácter intelectual. De aí que o propio enfrontamento entre ambos os autores puidese afianzar unha diverxencia en exceso acentuada por certa parte da crítica.

Ambas as dúas tendencias teoréticas coinciden en que o modelo referencial é a realidade, e que o medio de traballo, nunha primeira fase de elaboración do personaxe, é a observación detallada deste mundo empírico. Estas tendencias coinciden en que se deben atender non só os ámbitos sociais de maior rango, senón todos os ámbitos, prestando atención, por vez primeira, ao referido ao popular, ao cotián, ao común. Coinciden na necesidade dun coñecemento profundo da realidade a re-presentar e na necesidade dunha concepción ilusionista do conxunto teatral, da posta en escena, consideración a partir da cal xermola a idea da *ensemble* escénica. Comparten a procura dun actor non afectado, nin na expresión corporal nin na elocución, así como o estudo do personaxe inserido no seu mundo escénico, isto é, en relación cos demais personaxes, para un maior ilusionismo. Teñen en común a visión escenocéntrica (Barrientos 1991) da posta en escena e, xa que logo, destacan todos os valores escénicos non textuais que apoian ese ilusionismo teatral. Demandan ambos os dous unha re-creación teatral completa: o ilusionismo non só é asunto da interpretación actoral, senón da propia escenografía, do vestiario ou da iluminación.

O punto máis conflitivo sobre o cal xira a pretendida diferenza entre as teses de François Riccoboni e de Sainte Albine reférese á memoria emocional do actor e en como intervén esta na construción do personaxe. As coincidencias son numerosas e o seu contido nada desprezible para unha concepción escénica. ¿É tanta a distancia entre ambas as tendencias no ámbito do sentimento humano?

Se os partidarios da chamada *interprétation froide* censuran a Sainte Albine a súa aposta por unha interpretación abandonada ao sentimento e, en consecuencia, sen control actoral, ¿como é posíbel tal abandono ao sentimento por parte dun actor a que Sainte Albine lle demanda no seu traballo *de finesse et de précision* (1971: 25)? ¿Como poder atopar unha xustificación ao abandono sentimental nunha declaración de principios tan clara como a de [...] *sur les Arts, qui puisent leurs principes dans la nature et dans la raison, tout homme sensible et raisonnable a droit de hazarder ses conjectures* (Sainte Albine 1971: 80)? ¿Como abandonarse ao sentimento cando se reclama un proceso de observación e estudo da realidade? ¿Ou cando os límites da interpretación actoral se sitúan entre a Sensibilidade e o Xuízo? Sainte Albine non deixa lugar a dúbidas neste sentido: *D'autres [acteurs] plus sensibles que judicieux ne savent point modérer à propos les mouvemens qu'excite en eux la principale situation de leur personnage* (1971: 173-174). Isto acaba por provocar a interpretación falsa, o quebramento de todo efecto ilusionista.

Se a demanda xeral dos modernos é unha escena ilusionista, cómpre, en efecto, a observación e o estudo da realidade referencial. Se na construción do personaxe todos reclaman unha coherencia escénica, coherencia na idade, clase social, vestimenta, coherencia tamén entre o discurso dramático e o discurso teatral, haberá que estudar a emoción do personaxe. E, evidentemente, o material de traballo primixenio ha ser a propia memoria afectiva do actor; poderán estudiarse determinados hábitos, costumes, actitudes, etc., pero cando se trate de interpretar a tristura dun personaxe, o mellor referente do actor ha ser a súa propia tristura, e o actor deberá recorrer sempre a esta memoria emotiva, emoción que, despois, ha ser controlada no exercicio da interpretación. Non imos negar aquí que proliferasen os actores e actrices que se abandonaban ao seu sentimento, destruindo á fin o efecto ilusionista, pois tan só se interpretaban a eles mesmos. Pero en ningunha páxina de *Le comédien* se defende esta postura.

Por outra parte, hai unha contribución fundamental na obra de Rémond de Sainte Albine que máis tarde re-elaborará e superará o naturalismo de Constantin Stanislavsky: o concepto da *circunstancia dada*. Cando Sainte Albine establece a necesidade de controlar a emoción a través da coherencia escénica afirma con gran intuición:

Il ne suffit pas qu'il soit capable de se passionner. On veut qu'il ne se passionne qu'à propos, et dans le degré qu'exigent les circonstances (Sainte Albine 1971: 21).

Esas *circunstancias* que determinan o carácter do personaxe imprimen a coherencia e verosimilitude do feito escénico. Evidentemente, podemos extrapolar esta idea de condición dada e aplicala a un contexto estético non ilusionista, podémonos remitir ao construtivismo de comezos do XX ou á retórica de Quintiliano²¹, por exemplo, pero no XVIII a condición dada é o que axuda a construír a verdade do personaxe. En efecto, a arte da interpretación non consiste en apaixonarse, senón en como e por que apaixonarse, de tal xeito que Pierre Rémond está adiantando, tamén, a idea de xustificación escénica –en xeral– e de xustificación orgánica do actor. Séculos máis tarde, Stanislavsky analiza e perfecciona este mecanismo de traballo proposto xa en 1749 e sobre o que os estetas modernos debaten compartindo como obxectivo a procura do ilusionismo escénico.

Toda acción debe estar xustificada; François Riccoboni, como Lessing ou J. Engel, demanda ao actor que saiba *por que* entra en escena e *por que* sae, para saber *como* entrar e *como* saír. Por iso cómpre a observación e o estudo da realidade; por esta razón François Riccoboni se remite á intelixencia como instrumento de traballo analítico. Cando C. Stanislavsky en *El trabajo del actor sobre si mismo*, ao eloxiar unha boa interpretación realista afirma: “–¡Eso es lo que llamamos una acción justificada en todo sentido, a la que el

²¹ Ver as reflexións sobre o tema en Quintiliano (2000: Lib. XI).

artista puede otorgar una fe orgánica!” (1986b:190), non podemos obviar os precedentes non casuais dos modernos do XVIII, dos “prestanislvskianos”, como semella definilos Jorge Eines, aínda que na súa consideración como tales se remita a unha abstracción tan xenérica como a de “algunos hacían, sin saberlo, algo de lo que Stanislavsky anunciaría años más tarde” (1992: 6), afirmación que non valora na súa medida as contribucións de Sainte Albine, François Riccoboni, Lessing, Jacob Engel..., sobre todo se temos en conta que os únicos nomes propios que Eines cita ao respecto son moi posteriores: Dalcroze (1865-1950), Copeau (1879-1949), Dullin (1885-1949).

Citar as propostas stanislavskianas pode axudar a situar no espacio do naturalismo as propostas dos teatristas do XVIII francés. Fischer-Lichte non ignora esta relación cando reflexiona sobre a proposta renovadora do traballo do actor a partir do texto de François Riccoboni: “El actor –de forma muy similar al naturalista– tiene que observar” (1999: 417), o mesmo que fai C. Vicentini, que remite ao pensamento teatral moderno do XVIII os recursos básicos do naturalismo (Vicentini 2000: 32-35). Se a crítica realizada por estes autores vai dirixida contra a afectación do actor clasicista, que se afasta de toda verosimilitude, de igual maneira Stanislavsky un século máis tarde vai ser contundente contra unha situación similar: o actor que enche o escenario de afectación e histrionismo:

[...] permanentemente ‘se representan’ a sí mismos ‘sintiendo’ como es propio de los histéricos. Y cuanto menores sean en ellos las fuerzas interiores, tanto más tensa, más exagerada será la manifestación externa de estos sentimientos, imitados artificialmente. Cuanto menor sea el contenido directo en el alma del artista de una u otra categoría tanto más se esforzará este por comunicar vivacidad, ‘expresividad’, a la forma de su obra y, ante ésto, por lo común se pierde el sentido de la medida, se echa mano de los efectos que lastiman el oído o hieren los ojos como toda falsedad artística [...] En efecto, puede que lo más correcto sea denominar a la conmoción o alteración actoral simplemente histeria escénica (Stanislavsky 1986a: 191).

E se Jean-Jacques Olivier critica o traballo do actor que atei-ga a escena francesa nos séculos XVII e XVIII nos seguintes termos, e contra os cales Riccoboni, Le Kain e tantos outros loitaban:

[...] ils se campaient la jambe en avant, les coudes au corps ou le poing sur la hanche, comme pour danser un menuet. Ils marchaient d'un pas relevé, tel un cheval de manège. Nul abandon, nulle spontanéité dans leur jeu. Leurs mouvements compassés semblaient mesurés au quart-de-cercle (Olivier 1913: 154-155).

Stanislavsky ha dirixir a súa crítica na mesma dirección cando observa o comportamento físico dos actores afectado polo hábito e a presunción.

4. FRANÇOIS RICCOBONI. *A ARTE DO TEATRO*. PARÍS. 1750

Toda a arte do teatro redúcese a un moi pequeno número de principios. Cómpre sempre imitar a natureza. A afectación é o máis grande de todos os defectos, aínda que sexa o máis común. Só o gusto pode conternos nos estreitos límites da verdade.

Estas últimas reflexións da *Arte do Teatro* sintetizan a maior preocupación do autor, que, malia falar dun pequeno número de principios teatrais, semellan estes ficaren reducidos a un, pois neste conver-xen os citados: o obxectivo teatral de reproducir en escena un mundo tan *natural* como a propia realidade. A afectación, tan espallada nos usos da interpretación clasicista, afastaba o actor deses estreitos lími-tes que definen a verdade, a verdade escénica pretendida por François Riccoboni. Pero, ¿como conter o feito escénico e, máis concretamente, a interpretación actoral neses límites arelados da *vérité*? A resposta é este pequeno libelo que, editado en 1750, semella ser composto varios anos antes, segundo nos dá noticia o propio autor no limiar. Para Rougemont “il offre le premier vrai manuel qui donne des recettes applicables” (1988: 90), que ademais ha obter moito eco nos cír-

culos teatrais non só franceses mais tamén europeos, como o testemuñan as traducións ao alemán e ao italiano xa citadas. A súa traxectoria como actor e prestixio non deberon ser alleos a este recibimento: “François Riccoboni, de par sa place importante dans la troupe des Italiens, trouve sans doute plus d’audience pour son Art du Théâtre” (Peyronnet 1974: 119). Se moitos dos autores xa nomeados con anterioridade nesta introdución achegaron reflexións que enriqueceron a renovación do teatro francés e europeo, sen dúbida este breve texto é crucial no desenvolvemento posterior da teoría teatral. Desde logo, a súa influencia en Lessing é evidente²², como o foi no pensamento de Jean-Baptiste Nougaret ou nas *Ideen* de Jacob Engel.

François Riccoboni é un home da praxe. Lonxe da abstracción e da elaboración intelectual, pretende establecer unha verdadeira metodoloxía práctica da arte interpretativa. Preocúpao a utilidade e que os preceptos que desenvolve sexan, principalmente, prácticos para o comediante. Poucos dos tratados escritos sobre o tema foron tan precisos na praxe como a *Arte do Teatro*. Rougemont afirma que “Je ne trouve à lui comparer, dans le domaine français, que les *Lettres à Eugéni*²³ du Prince de Ligne” (1988: 90). Con François Riccoboni o teatral cobra plena autonomía. A diferenza de seu pai e doutros autores, non atende o debate verbo da moralidade ou da intención instrutiva do teatro²⁴; esquece a polémica sobre a virtude

²² Analizar con rigor a *Art du théâtre* de François Riccoboni conleva ter presente toda a teorética do XVIII; cando menos debemos situar no contexto europeo unha obra tan esencial como a que nos ocupa. En efecto, a *Dramaturxia de Hamburgo* de Gotthold Ephraim Lessing está elaborada a partir de dous pernios básicos, *Le Comédien* de Sainte Albine e *A arte do teatro* de Riccoboni. O autor xermano constata esta influencia na súa obra; velaquí unhas palabras que considero moi descritivas sobre o asunto: “Son bastantes las disquisiciones generales sobre el tema y en diversas lenguas; pero reglas especiales, reconocidas por todo el mundo, formuladas con claridad y precisión y de acuerdo con las cuales se pueda definir en cada caso individual lo que cada actor tiene de censurable o encomiable, podría a penas citar dos o tres” (Lessing 1993: 526). Para abondar na cuestión ver a introdución de Paolo Chiarini á edición española da *Dramaturgia de Hamburgo*, publicada no ano 1993 en Madrid pola Asociación de Directores de Escena. Curiosamente, esta é a primeira edición en castelán da *Dramaturgie*.

²³ Prince de Ligne (1774).

²⁴ Malia a evidente contribución de Louis Riccoboni á renovación teatral –tamén é certo que pouco recoñecida–, pesan nel máis as vellas consideracións. Para Louis Riccoboni, seguindo o pensamento platónico, “[...] le principal but de la Comédie [...] est celui de corriger en critiquant” (Louis Riccoboni 1971: 7). Pero esta instrución do individuo non devén da contemplación ou observación

do teatro antigo, sobre os modelos clásicos ou sobre a temática e estilo do Teatro Moderno.

François Riccoboni é sabedor do baleiro existente en materia de técnica actoral. É consciente de que aquel teatro clasicista, aínda sen unha metodoloxía elaborada, afianzou os seus modos pola tradición, entende que para consolidar esta nova práctica teatral é fundamental elaborar unha poética da arte do actor. Conciso e cun estilo literario sinxelo, expón paso a paso esta nova técnica, sen arredos e coa certeza que lle dan os seus anos de exercicio artístico. Na súa estilística lembra os tratados de retórica, e non é casual, xa que ao longo do texto non é difícil atopar, se non a influencia da *Institutionis Oratoriae* de Quintiliano, si o pouso da súa lectura. Cómpre destacar o acentuado interese do humanismo francés polo retórico latino e a súa obra; no século XV saen do prelo preto de vinte edicións ademais de varias reimpresións²⁵. De 1642 é a coñecida tradución ao francés de París²⁶, á que seguen diversas reimpresións. Mais a obra de Quintiliano, recomendada por Erasmo de Rotterdam, foi amplamente coñecida en toda Europa e, estudiada na universidade, converteuse nun tratado referente para o exercicio público da elocución.

A orde que vou seguir é precisamente aquela en que un actor debe facer o estudio da súa arte.

da realidade, a pedagogía non é froito do incorrecto moral, curiosamente, senón da corrección. Por iso no teatro todo debe ser elevado, segundo Louis Riccoboni. De aí que afirme que o obxectivo do teatro “est de corriger et d’instruire” (1971: 30) a partir da exemplificación a través de modelos correctos desde o seu virtuosismo. Fronte a isto critica o novo teatro, os novos Poetas e a súa concepción do Amor, pouco exemplarizante e que mestura os ámbitos do dramático e do teatral: “L’amour [...] que les Modernes ont introduit, ne mérite pas plus de grace; parce que, tel qu’il est, non seulement il ne peut jamais corriger, mais il sera toujours très pernicieux et de mauvais exemple, malgré le verni d’honnêteté dont on veut le couvrir” (1971: 40-41). L. Riccoboni entende que para ese labor instrutivo, o amor de que debe falar o teatro é *de l’amour conjugal, de l’amour paternel, de l’amour filial, de l’amour de la patrie* (1971: 27).

²⁵ Ver Fumaroli (1980): *L’âge de l’éloquence. Rhétorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l’époque classique* (París: Champion).

²⁶ Quintilien (1642): *Les Declamations de Quintilian traduites en français par L. Nicole...* (París: O. de Varennes).

E o autor, seguindo ese estilo retórico, enumera cada unha das partes que compoñen a técnica actoral. A táboa de sumario é ben descritiva: “o xesto, a voz, a declamación, a intelixencia, a expresión, o sentimento, a tenrura, a forza, o furor, o entusiasmo, a nobreza, a maxestade, a comedia, os amantes, os caracteres, a baixa comedia, as mulleres, o gracioso, a interpretación muda, o conxunto, a interpretación de teatro, o tempo, a fogaxe, a escolla, a práctica, a estancia, a academia, a avogacía, o púlpito, o teatro”. ¿Acaso non pretendía François Riccoboni a exhaustividade? Por vez primeira alguén trataba de sistematizar unha arte que ata o de entón semellaba depender máis da tradición e da intuición, resultando que a propia interpretación actoral non chegaba a ter a importancia do texto dramático. O Actor, á fin, igualaba o Poeta. François Riccoboni esquece o texto dramático²⁷, deixa atrás as vellas liortas academicistas sobre a consideración moral ou estilística dos textos dramáticos e cédelle o protagonismo ao actor.

A Arte do Teatro establece o seu ideario contra as premisas da vella praxe teatral, chea de afectación. Os actores clasicistas non interpretaban un personaxe, e moitos que pretendían un efecto ilusionista ficaban vencidos pola egolatría e pola ignorancia dunha metodoloxía que facilitase unha interpretación nos límites da verdade. Este teatro ficaba tan lonxe da realidade que nin sequera para algúns moralistas, como Louis Riccoboni, tiña utilidade instrutiva. Con esta nova maneira de entender a posta en escena e a interpretación do actor nace a idea da ilusión escénica, e se contra algo se pode situar esta, é o contra toda afectación actoral: “a compostura é

²⁷ Esquéceo de xeito deliberado con espírito transgresor, opta polo teatro como arte autónoma, sen dependencia do texto literario. Se hoxendía este debate segue aberto, no XVIII xa inicia con valentía unha polémica fronte aos que lle critican que, seguindo o título deste tratado, “debería versar sobre a composición de obras dramáticas, ao que François Riccoboni contesta: “Se eu dese nunha obra as regras da composición teatral, teríaa chamado *Poética do Teatro*. Mais tratei a arte de representar sobre o escenario. A arte propia do teatro non pode entenderse como parte doutra arte [...]”, e engade, provocando a contenda dialéctica: “Se algúns autores chamaron *Arte do Teatro* á maneira de compoñer no xénero trágico ou cómico, é unha falta que eles cometeron e que non debe nunca servir de regra”.

a primeira cousa en que é preciso instruírse”, afirma no prefacio o noso autor.

Esta contención do actor, máis que unha aposta por unha interpretación fría, como algúns críticos do XVIII a definiron, debe ser entendida como unha reacción a aquela esaxerada afectación do actor tráxico, que con incríbeis acenos berraba o texto dramático sen a menor coherencia. Riccoboni procura unha interpretación máis verosímil, non fría no senso de non sentida. Aposta por unha naturalidade escénica que non conseguía ter presenza nos escenarios de Francia e, por extensión, europeos. Demanda similar reclamábase na Alemaña ou na Inglaterra. Así, se o actor interpreta unha escena repousada, o seu xesto deberá estar de acordo con tal situación anímica, “Mais cando unha violenta paixón o arrebatada, o actor pode esquecer todas as regras: pode moverse con presteza e alzar os brazos ata por riba da cabeza”, e disto dedúcese que esta idea non defende unha interpretación fría, senón unha interpretación coherente.

Seguindo o discurso da coherencia do xesto como parte do obxectivo ilusionista, François Riccoboni critica a práctica, espallada entre os actores, de mover os brazos, como elemento sógnico afasado de toda verosimilitude. En efecto, a tradición asentara unha coreografía que establecía como os actores debían entrar ou saír de escena, ou expresar os momentos tráxicos cuns movementos que semellaban máis os dun bailarín que os dun actor. François Riccoboni presta atención ao brazo e procura un movemento relaxado e non seccionado:

Cando queremos erguer un brazo cómpre que a parte superior, quere dicir, a que colle do ombreiro ao cóbado, se afaste do corpo a primeira e que leve tras de si as outras dúas [...] sen demasiada precipitación. A man non debe, xa que logo, moverse máis que ao final. Debe estar volta abaixo ata que o antebrazo a leve á altura do cóbado e daquela vírase en alto [...].

Descrición que lembra a Quintiliano cando detalla o movemento do brazo en termos moi semellantes:

Extender el brazo hacia adelante con mesura, mientras los hombros se relajan y los dedos se despliegan al elevarse una mano (Quintiliano 2000: 241).

Neste sentido, na *Arte do Teatro* establécese un primeiro intento de unidade no corpo do actor, ao entender que non só os brazos expresan, senón tamén as demais partes do corpo, e que este debe obedecer a unha harmonía xeral: “Entendo por xesto non soamente o movemento dos brazos mais tamén o de todas as partes do corpo, porque da súa harmonía depende enteiramente a gracia do actor”. Esta harmonía procede da continencia que torna en eixo sobre o que se constitúe esta arte do actor. Fronte a ela está a esaxeración: “Todo o que se aproxima ao exceso devén en afectación, semella desagradábel á vista e causa embarazo”.

François Riccoboni trata de atopar unha coherencia entre o texto dramático e o texto espectacular. Da súa crítica á afectación xestual e á distancia incorrecta entre ambos os textos dá boa conta o seguinte parágrafo:

Están afeitos [os actores] a dobraren a cintura, mantendo o estómago e o peito extremadamente tensos. Como o corpo está desequilibrado nesta postura, se os pés están preto un do outro, arredan o que está detrás e dobran un pouco o xeonllo adiantado, elevan alto un brazo vigoroso, sitúan o outro ao longo da cadeira e interpretan fragmentos enteiros na actitude desta estatua antiga que representa un gladiador no combate. Esta posición forzada púxose moi á moda, e o hábito de vela afíxonos a ela, de tal maneira que non percibimos o ridícula que é.

En definitiva, François Riccoboni loita contra aqueles actores que, crendo obteren unha maior presenza escénica, “camiñan apoiando o pé con tanta forza que todo o seu corpo recibe unha sacudida e vemos como a cada paso lle treme o seu tonelete”. O xogo xestual ten que emerxer da coherencia na interpretación do actor e non

executarse segundo o uso da moda. Desaconsella o estudio xestual diante dun espello, pois “este método é a nai da afectación” e, pola contra, suxire “sentir os movementos e interpretalos sen os ver”. ¿Non é esta facultade de sentir a mesma a que se refire Sainte Albine?

Cando François Riccoboni medita sobre a voz do actor retoma a naturalidade como argumento da súa reflexión. Conseguir “facer saír a voz cun son pleno, agradábel e natural” é o obxectivo de todo actor, e para acadar esta meta cómpre un estudio paciente e minucioso.

Como fai noutras ocasións, François Riccoboni recorre á comparanza co actor tradicional e na crítica dos seus vicios atopa a argumentación da súa proposta. Sabemos que era de uso común elevar a voz para facerse notar diante dos espectadores, con independencia de que a escena requirise de tal esforzo ou non. Seguindo os hábitos asentados pola tradición, era necesario chamar a atención do espectador, como o público das bancadas. Ben para facerse escoitar, ben polo hábito que a práctica da arte de interpretar asentara nos teatros de París. Fronte a isto François Riccoboni recomenda o uso natural da voz do actor, quere dicir, que cada actor “debe servirse da voz que a natureza lle outorgou e nunca procurar substituíla por un son que non sexa o seu propio”.

A declamación e todo o relativo á ortofonía é un dos aspectos sobre que xira o intenso debate entre o antigo e o novo teatro. A antiga declamación contribuía aínda máis a afastar o mundo escénico do referente real, de tal maneira que a concepción teatral do verso como formalización lingüística teatral, isto é, a capacidade ilusionista do verso e como dicilo virou no asunto central do debate²⁸. Ademais, nesta discusión está presente a vella idea de que a cada sen-

²⁸ Contribución fundamental no debate, desde a perspectiva da renovación, foi a de Henri Louis Le Kain –paradigma de actor para D. Diderot–, quen, contrario á moda que desde 1730 marcara o Hôtel de Bourgogne, provocando ese ton *boursofle* dos actores que semellaban martelar o texto uniformando todo, respecta que a elegancia do verso non se coloquialice na súa entoación, pero si que resulte máis verosímil para o público optando pola naturalidade na elocución do actor. Para aprofundar na figura e na importancia do traballo de Le Kain no desenvolvemento do teatro francés, resulta obrigada a consulta de Olivier (1913).

timento lle correspondía un ton determinado, opinión que François Riccoboni, e os outros teatristas modernos, non compartía cos antigos. Da mesma opinión é Sainte Albine, quen afirma

Comme tous les hommes ont chacun une voix différente, ils ont aussi chacun des inflexions qui leur sont propres pour manifester les impressions qu'ils éprouvent (Sainte Albine 1971: 159).

Nesta cuestión Riccoboni foi categórico: xamais, contra o ditado dos vellos hábitos, debía imitarse a voz dun actor, senón servirse da propia: “Aínda é peor cando alguén se esforza en imitar a voz persoal doutro actor”, e pon o exemplo de dúas actrices, Champmêlé e Lecouvreur, con voces moi diferentes e que souberon tirar proveito dos seus matices: da voz deslumbrante a primeira e da voz xorda, a segunda. Ambas as dúas foron moi imitadas nos teatros de París, procurando o seu éxito, pero os resultados foron “arrepiantes”. De volta, a referencia a Quintiliano é inevitábel, cando ao falar da voz de dous actores clásicos di:

Distinto fue, en efecto, su modo de ser y carácter: porque también era más agradable la voz de Demetrio, la del célebre Estratocles más áspera [...] Uno de los dos que hubiese copiado del otro cualquiera de estas cosas, habría parecido hacer un papel feísimo. Por lo cual conózcase a sí mismo cada uno, y tome consejo no sólo a partir de las reglas generales, sino también de su propio modo de ser (Quintiliano 2000: XI, Cap. III, 178).

En calquera caso, se o actor interpreta desde a verdade, a súa voz e a súa proxección han ser correctas; o actor que interpreta desde a verdade non necesita explicitar nada, non lle cómpre explicar ao público o que sofre ou padece, a súa voz emana impregnada pola súa emoción. Por iso desacredita o actor que, no obxectivo de semellar contundente na expresión, forza o seu traballo; esta pretensión non fai outra cousa que afastar a intención do actor do fin que procuraba, resultando non conmovedor, senón molesto cando queda sen aire:

Cómpre non quedar nunca sen folgo por dar forza á expresión porque lonxe de aumentar o seu vigor, diminúe, e obriga a facer esas violentas aspiracións que se escoitan desde o fondo da sala e que fan sufrir o espectador.

Unha vez máis, consideracións semellantes lembran as reflexións de Quintiliano sobre o mesmo asunto:

Ni lo que decimos debe brotar confuso por la demasiada precipitación, con lo cual no sólo se destruye la división —de miembros y períodos—, sino también la expresión de sentimientos y alguna vez hasta las palabras se ven privadas de alguna parte de su propia sustancia (Quintiliano 2000: XI, Cap. III, 52).

Se estas ideas eran referidas respecto da emisión, na súa concreción artística, a declamación, a crítica aos vellos hábitos, acentúase. Claro que o debate sobre a declamación foi un dos primeiros lugares de desencontro entre os teatros moderno e antigo, e cando François Riccoboni plasma estas consideracións, a polémica sobre o tema xa medrara en defensores e detractores das vellas normas que pedían ao actor que comezase sempre a traxedia con “voz baixa e sen forza na interpretación”, para rematar subindo a forza da expresión ao final da traxedia. Este hábito desvincula, novamente, o mundo escénico do mundo real.

François Riccoboni volve á mesma idea de naturalidade: “Os versos trágicos deben ser pronunciados co son que esixen de xeito natural os pensamentos que encerran”, que nos remite a Quintiliano cando di que “dentro de unos mismos pasajes hay, sin embargo, ciertas inflexiones de voz no tan grandes, segundo exigirá [...] la naturaleza de los pensamientos” (Libro XI, Cap. III, 46). E unha vez máis lembramos a Sainte Albine, cando afirma que nesa pretensión ilusionista é imposible establecer regra ningunha sobre a arte de “réciter avec verité” (1971: 160), como unha mecánica descritiva, afirmando que

c’est à la nature elle-même à dicter celles qui sont les plus convenables, et le sentiment est le seul maître qui puisse enseigner les secrets de cette éloquent magie des sons (Sainte Albine 1971: 161-162).

O actor do teatro moderno debe fuxir da moda e gusto xeral da vella declamación, que vén condicionada polo fundamento logocéntrico (Barrientos 1991) da arte teatral. En canto o mundo escénico é comprendido en toda a súa globalidade, impera a necesidade real do personaxe, é dicir, a concreción teatral devén da necesidade teatral, non da necesidade do espectador. É esta unha actitude que rexeita a afectación do actor clasicista; por iso François Riccoboni pregúntase: “cando un heroe fala de cousas que non o emocionan o máis mínimo, ¿por que debería finxir unha voz extraordinaria? Cando unha princesa non está en absoluto axitada pola paixón, ¿por que é mester que chore?”, pois se é certo que os versos trágicos deben ser *ditos* con certa mesura, isto non quere dicir que deban *dicirse* sempre do mesmo xeito, coa mesma modulación. Cada momento esixirá un xeito de interpretar o texto; xa que logo, un xeito de entoación, e isto é consecuencia do verdadeiro sentimento do personaxe.

François Riccoboni recorre entón á posta en escena de *Mitridates* para criticar a falsidade do vello teatro e defender a realidade como único referente da interpretación actoral. Seguindo ese vello hábito de comezar a Traxedia nun ton moi baixo e ir subindo a forza da expresión ata finalizar, dábase a situación esperpéntica de iniciar o actor que interpretaba nesta obra o personaxe de Xifarès chorando a morte de seu pai nun ton moi baixo e frío. Por suposto, esta situación non era verosímil pois había unha distorsión entre a situación do personaxe e a interpretación que facía o actor, e François Riccoboni di

Se o autor comezou a súa traxedia polo discurso dun fillo desesperado pola perda de seu pai, este fillo debe, chegando a escena, amosar a dor máis viva e expresala coa máis grande intensidade.

E por iso sostén baixo ese obxectivo ilusionista que “o actor debe interpretar as cousas tal e como son descritas en calquera lugar da peza”. Toda esta argumentación é similar á de Quintiliano: “Pero

lo más importante es [...] que la voz se ha de disponer armónicamente de acuerdo con el motivo de las cosas, de las cuales hablamos, y con la actitud de los sentimientos, para no estar en disonancia con el discurso” (Libro XI, Cap. III, 45).

Esta proposta non fica nunha exposición de intencións; François Riccoboni leva as súas reflexións a lugares que exceden o literario e considera a verdade dos sentimentos dos personaxes. Velaí o terreo do teatral. Pero para saber como “o actor debe interpretar as cousas tal e como son” é obrigado o estudio, antes da súa posta en escena, do texto literario.

Xorde en consecuencia outra idea básica para a interpretación teatral moderna: a intelixencia. Intelixencia do actor para comprender o discurso escénico, e non ficar no simple texto literario. Velaquí explicitada en toda a súa dimensión a diferenza entre o texto espectacular e o texto literario. Riccoboni sitúa o actor no centro do feito escénico, e non o texto, como facía o *théâtre ancien*, pois se o Poeta escribe *bonjour*, expresión simple e de comprensión inmediata para o espectador, o actor que debe dicir *bonjour* non pode cinxirse á execución física desta expresión sen ter en conta o estado anímico e a situación do personaxe, porque, como se afirma na *Arte do Teatro*, “hai mil maneiras de dicir *bo día*, segundo o carácter e a situación”. Por iso, un tratado metodolóxico rigoroso non debe relatar unha descrición de formas, senón establecer un método que permita o actor enfrontarse con calquera texto. Deste relatorio de execucións pretende fuxir Riccoboni, pois tan só sería unha enumeración de afectacións, cheas de falsidade, desvinculadas por completo da realidade. Nesta pretensión ilusionista, a súa apreciación non deixa de ser suxestiva ao respecto:

Cumpriría detallar todos os caracteres da humanidade e todas as situacións da vida, se quixesemos explicar as innumerábeis variedades que se poden atopar na expresión dunha palabra que semella tan simple de primeiras.

Esta idea leva implícita a necesidade dun estudio preliminar do texto dramático. E se os actores deben comprender a situación do personaxe e este debe expresarse coa coherencia do momento escénico, sen dúbida Riccoboni non pretende fuxir da emoción, do sentimento como referencia de traballo. Non semella con isto defender unha interpretación *froide*, senón coherente. É claro na súa exposición, non ofrece lecturas ambiguas:

Un namorado di ‘bo día’ á súa amante con aquela dozura e aquel afecto que amosan os seus sentimentos para con aquela que saúda. Un pai dío con tenrura ao fillo que ama, e cunha frialdade mesturada de desgusto a aquel con quen está descontento. [...] O home triste di ‘bo día’ cun ton aflixido.

E Quintiliano, xa ao final do libro XI, expón que:

[...] la pronunciación debe acomodarse a los mismos pensamientos [...] Porque de distinta manera se dice “tú” en los lugares siguientes:

“tú” (me procuras) lo que de este reino tengo (En. 1, 78),
y ¿en cantar “tú” le (ganaste)? (Egl. 3, 25),
y ¿eres “tú” aquel Eneas? (En. 1, 617),
y argúyeme “tú” de cobardía, Drances (En. 11, 383-384)

y para no alargarme más, cada uno haga pasar por sus sentimientos esto o cualquiera otra cosa que apeteciére: sabrá entonces que es verdad lo que decimos (Quintiliano 2000: XI, Cap. III, 176).

Riccoboni trata, en definitiva, de combater a afectación e a falsidade da interpretación clasicista, non de rexeitar a emotividade verdadeira.

No capítulo da “Expresión” segue a desenvolver as súas ideas sobre o ilusionismo escénico e o traballo actoral concibido como a re-presentación da realidade. Se no seu proceso sitúa o estudio do texto como parte fundamental na interpretación do actor, hai outro proceso que emerxe como inescusabelmente necesario: se o actor

pretende proxectar a realidade do sentimento do personaxe, o actor deberá estudar os modelos no mundo real. Idea que xa achamos en Sainte Albine que François Riccoboni examina con maior atención. É ese método xeneralizado nas ciencias de que fala Fischer-Lichte (1999: 393) e que se espalla ás artes: a observación da natureza. Xa Boileau na súa *Art Poétique* di que:

Des Siecles, des Païs, étudiez les moeurs.
 Les climats font souvent les diverses humeurs
 (Boileau 1701: III, 113).

Con isto pódese afirmar que a mediados de século XVIII xa se ve a observación do mundo empírico como un método de traballo teatral, método que anos máis tarde os naturalistas definirán como principal na súa poética, ben literaria (E. Zola), ben teatral (A. Antoine).

Sobre este particular a exposición do autor é, como noutras ocasións, lúcida:

É preciso que a expresión sexa natural [...] Examinemos, sen embargo, se non se poderían atopar na natureza uns modelos que, perfectamente seguidos, darían a extrema verdade acompañada da enerxía necesaria. Observemos o mundo. Non digo só ese mundo escollido que presume de distinción, digo o mundo en xeral e, máis ben, os humildes que os grandes. Estes últimos, afeitos polo uso e a cortesía a non se deixaren arrastrar polo primeiro impulso en presenza doutro, poden dar poucos exemplos da expresión máis vital. Mais os homes dun rango menos elevado, que se abandonan máis doadamente ás impresións que reciben, o pobo que non sabe reprimir o máis mínimo os seus sentimentos, son os verdadeiros modelos da expresión intensa. Neles podemos ver o abatemento da dor, a humillación dun suplicante, o orgullo despectivo do vencedor, o furor levado ao exceso. Aí é onde atopamos máis que en calquera outra parte, os exemplos da expresión do trágico. [...] Nunha palabra: cómpre expresarse como o pobo e presentarse como os grandes.

As xentes de estratos sociais populares conforman o estrato social máis produtivo de observación: o contexto axeitado para observar e coñecer a psicoloxía humana, pois seguindo o razoamento de François Riccoboni, este ámbito non está envilecido como o mundo “que presume de distinción”. Os naturalistas de finais do XIX chegaron a un complexo desenvolvemento desta técnica, pero, sen entrar nunha descrición metodolóxica, Riccoboni asenta este traballo como instrumento esencial no coñecemento humano por parte do actor. Coñecemento que despois será axeitado a unha forma estética, pois o teatro non deixa de ser arte; de aí a afirmación final, “cómpre expresarse como o pobo e presentarse como os grandes”. Neste sentido, François Riccoboni desenvolve a súa teoría con absoluta coherencia, sen deixar lagoas na súa exposición. Falar a mediados de século XVIII de ilusionismo –ou realismo-escénico– non debía ser empresa doada –non o é aínda hoxe–, e Riccoboni distingue con clareza o mundo escénico do mundo real. Cando fala de ilusionismo escénico non pretende duplicar unha realidade, é coñecedor de que se atopa nun contexto artístico, e que, en definitiva, existe unha última distancia entre o teatro e a vida.

Os seus pensamentos sobre esta cuestión resultan de gran interese, xa que, ademais de establecer esa distinción última entre o teatro e a realidade, tamén dá noticia da confusión que existía ao respecto:

Cando un actor interpreta coa forza necesaria os sentimentos do seu personaxe, o espectador ve nel a máis perfecta imaxe da verdade. Un home que estea verdadeiramente nunha situación similar, non se expresaría de ningunha outra maneira, e cómpre levar a ilusión a tal extremo para interpretar correctamente. Sorprendidos de tan perfecta imitación da verdade, algúns colléronna como a verdade mesma e creeron o actor afectado polo sentimento que representaba.

Fronte a este ideal de interpretación ilusionista, que non semella frío nin insensíbel, Riccoboni censura a interpretación tra-

dicional, que non se basea neste estudio da realidade, e que, en consecuencia, non poderá ser nunca ilusionista. Unha vez máis expresa con precisión a súa postura, sen ambigüidades que permitan á crítica xustificar esa lectura fría e contraria ao sentimento da proposta riccoboniana:

Non digo que interpretando parlamentos de gran paixón o actor non sinta unha emoción moi intensa; é, mesmo, o que ten de fatigoso o teatro. Mais esta axitación provén dos esforzos que cómpre facer para encarnar unha paixón que non se sente.

Riccoboni establece a diferenza entre o estereotipo clasicista e o afecto motivado. En definitiva, o actor debe coñecer o sentimento a interpretar para conseguir unha “perfecta imitación da verdade”. No seu razoamento continúa cunha argumentación moi próxima na súa formulación ao naturalismo stasnilavskiano verbo de que o actor debe facer do seu corpo e sentimento un instrumento de traballo: “o que lle dá ao sangue un movemento extraordinario que pode mesmo enganar o actor se non examinou con atención a verdadeira causa de onde provén”.

Por esta razón, para François Riccoboni a natureza é sempre o referente único, e na súa observación estrita e coñecemento reside a corrección da interpretación do actor. Esta acoutación tan precisa –a natureza– define, unha vez máis, a concepción teatral da *Arte do Teatro*, que, a título anecdótico, podemos situar contra as argumentacións non teatrais –moralistas– de seu pai:

É preciso que a expresión sexa natural. Con todo, crese moi comunemente que non se debe reter nos límites exactos da natureza. Estes serían, dise, de pouco efecto e só producirían unha interpretación fría. Meu pai ten o costume de dicir que para impresionar cómpre ir dous dedos máis aló do natural.

François Riccoboni non ofrece ningún equívoco no seu postulado porque el mesmo delimita a súa teoría da interpretación: os

límites da interpretación teatral que defende para o novo teatro son os límites da propia natureza. A súa postura é precursora do pensamento naturalista, como o foi das ideas de Jacob Engel. Sen dúbida, estamos diante dunha presentación que ao longo dos dous últimos séculos foi evolucionando por este camiño do ilusionismo escénico, contra o que xa nas primeiras décadas do século XX reaccionarán outras formalizacións estéticas, pero sen que ata o día de hoxe ficase baleiro de contido.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Addison, J. (1991): (ed.): Tonia Requejo: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (Madrid: Visor).
- Assunto, R. (1989): *Naturaleza y razón en la estética del setecientos* (Madrid: Visor).
- Behler, E. (1990): *Irony and the discourse of modernity* (Washington: University of Washington Press).
- Blanchard, P. (1960): *Historia de la dirección teatral* (Bos Aires: Compañía General Fabril Editora).
- Boileau (1701): *Oeuvres diverses du sieur D*** avec le traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (París: Denys Thierry).
- Boucharde, A. (1878): *La langue théâtrale: vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur* (París: Arnaut et Labat).
- Collé, C. (1868): *Journal et Mémoires (1748-1772), vol. III* (París: Firmin-Didot).
- Diderot, D. (1998): (ed.): X. Carlos Carrete Díaz e Francine Sucarrat Boutet: *O paradoxo sobre o actor* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor).

- Eines, J. (1992): *La vieja Frontera (De Stanislavsky a Piaget)* (Madrid: RESAD).
- Engel, J. J. (1979) [reimp. facs. da ed. de París de 1788]: *Idées sur le geste et l'action théâtrale I-II* (Xenebra: Slatkine Reprints).
- Fischer-Lichte (1999): *Semiótica del teatro* (Madrid: Arco/Libros).
- García Barrientos (1991): *Drama y tiempo* (Madrid: CSIC).
- Goncourt, E. (s.d.): *Las actrices del siglo XVIII. La Clairon* (Madrid: La España Moderna).
- Gusdorf, G. (1973): *L'avènement des sciences humaines au siècle des lumières* (París: Payot).
- Holsboer, W. S. (1976) [reimp. facs. da ed. de París: E. Droz de 1933]: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657* (Xenebra: Slatkine Reprints).
- Molière, J. B. (1962): *Oeuvres complètes* (París: Éditions du Seuil).
- Olivier, J. J. (1907): *Henri-Louis Le Kain de la Comédie Française* (París: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Oudin et Cie.).
- Pandolfi, V. (1964): *Storia universale del teatro drammatico* (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese).
- Peyronnet, P. (1974): *La mise en scène au XVIII siècle* (París: Librairie A. – G. Nizet).
- Quintiliano (2000): (ed.): A. Ortega: *Sobre la formación del orador* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca).
- Racine, J. (1853): *Oeuvres* (París: Furne et Ce, Éditeurs).
- Riccoboni, François (1971) [reimp. facs. da ed. de París de 1750]: *L'art du théâtre* (Xenebra: Slatkine Reprints).
- Rougemont, M. de (1988): *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle* (París: Champion).

Sainte Albine, P. R.: (1971) [reimp. facs. da ed. de París de 1749]: *Le comédien* (Xenebra: Slatkine Reprints).

Salgueiro, R. (1996): “Algunhas reflexións sobre o concepto de *realidade* na dramática de Stanislaw Witkiewicz e no pensamento aristotélico. Puntos de contacto: *Verosimilitude e lóxica formal interna*” en *Boletín Galego de Literatura*, 15-16.

Stanislavski, C.:

(1986a): *Trabajos teatrales. Correspondencia* (Bos Aires: Editorial Quetzal).

(1986b): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* (Bos Aires: Editorial Quetzal).

Tessari, R. (1995): *Teatro e spettacolo nel Settecento* (Roma: Editori Laterza).

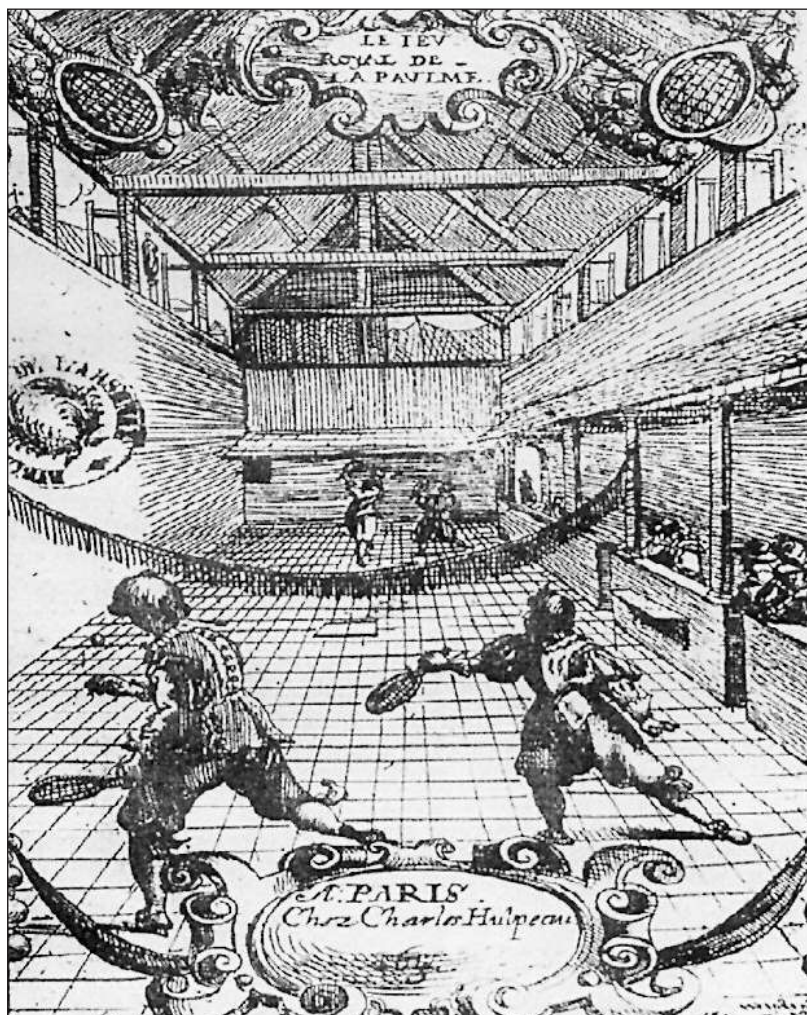
Vicentini, C. (2000): “Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso” en *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. II* (Turín: Giulio Einaudi).

6. SOBRE A TRADUCIÓN

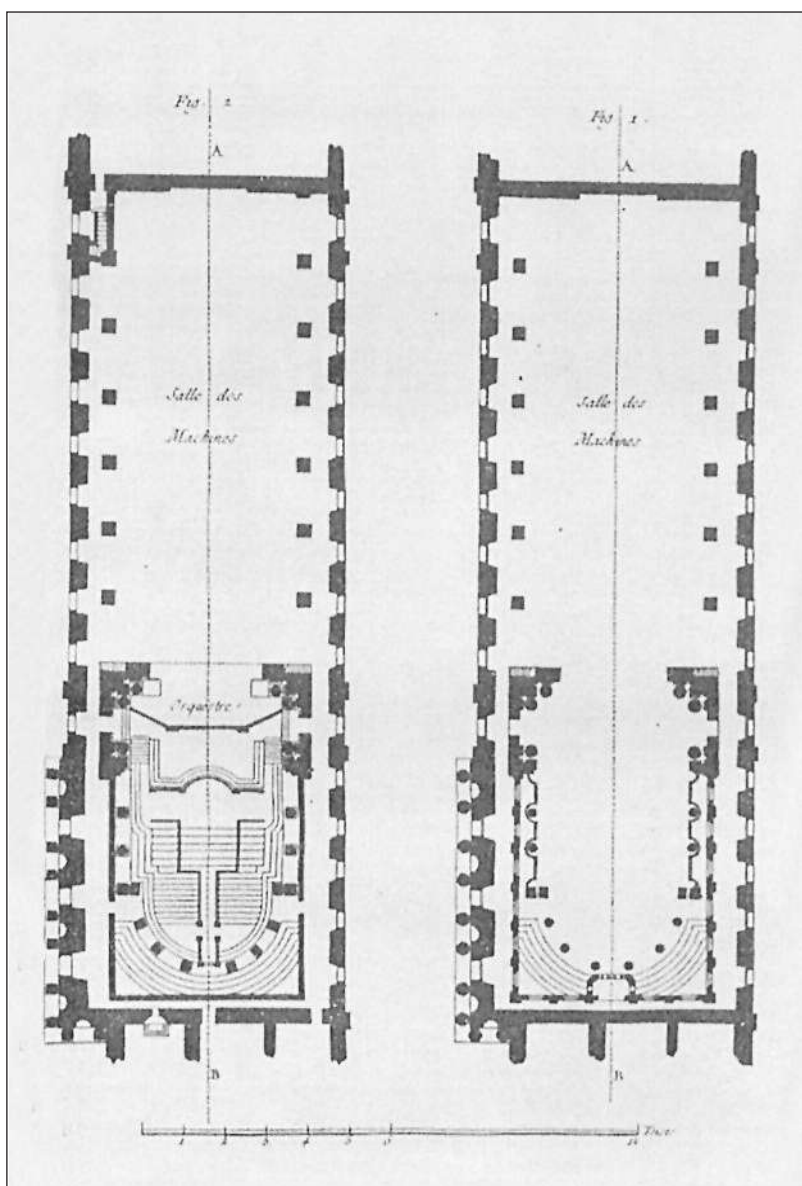
A edición empregada para esta tradución foi a de François Riccoboni (1971): *L'art du théâtre suivi d'une lettre de M. Riccoboni fils à M*** au sujet de l'art du théâtre* (Xenebra: Slatkine Reprints), que é unha impresión facsimilar da edición de 1750 publicada por C.F. Simon e Giffart en París.

Respectáronse os títulos das obras literarias e os nomes propios en lingua francesa.

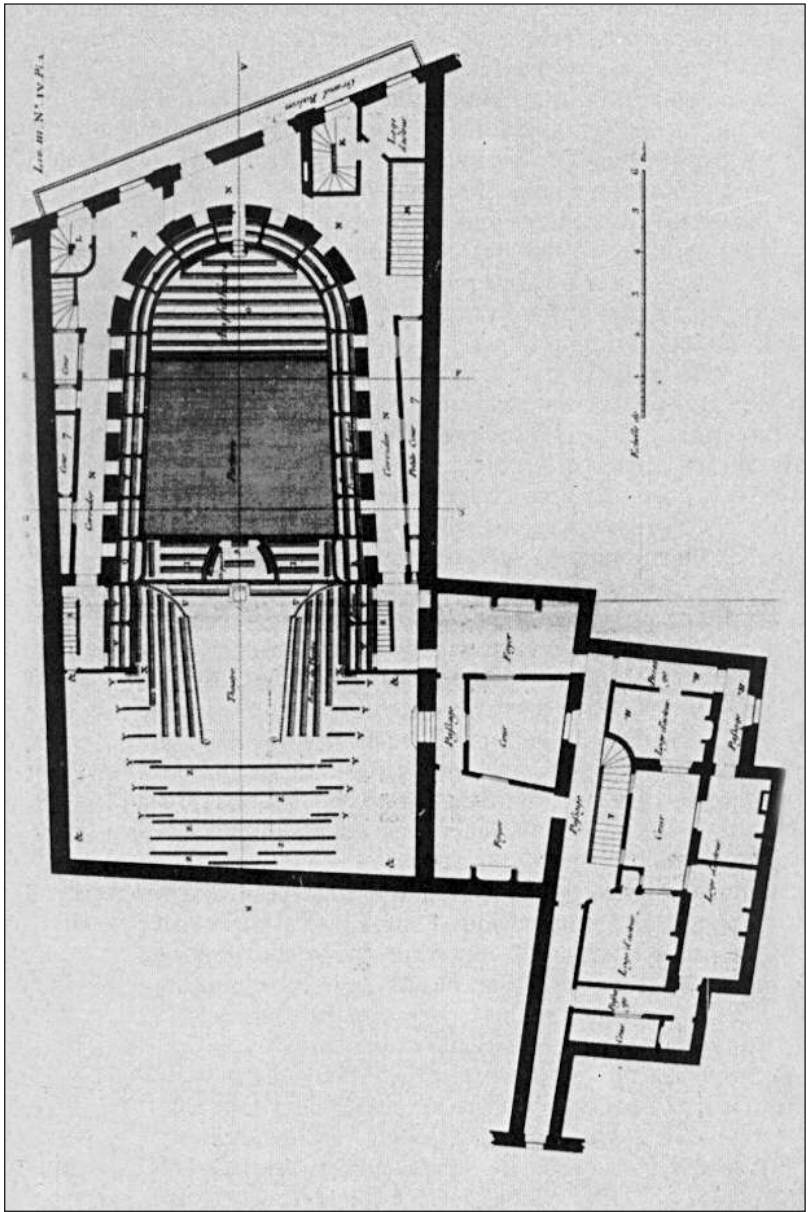
ILUSTRACIONES



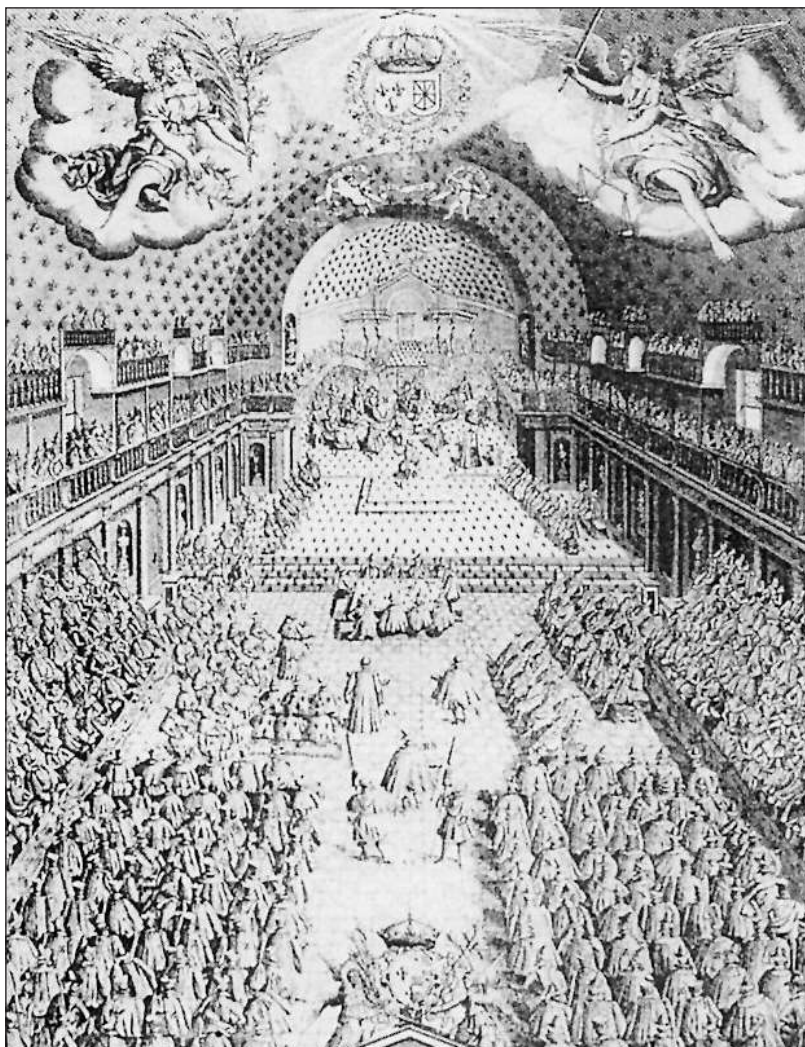
1. Interior dun xogo de pelota. Charles Hulpeau, 1654.



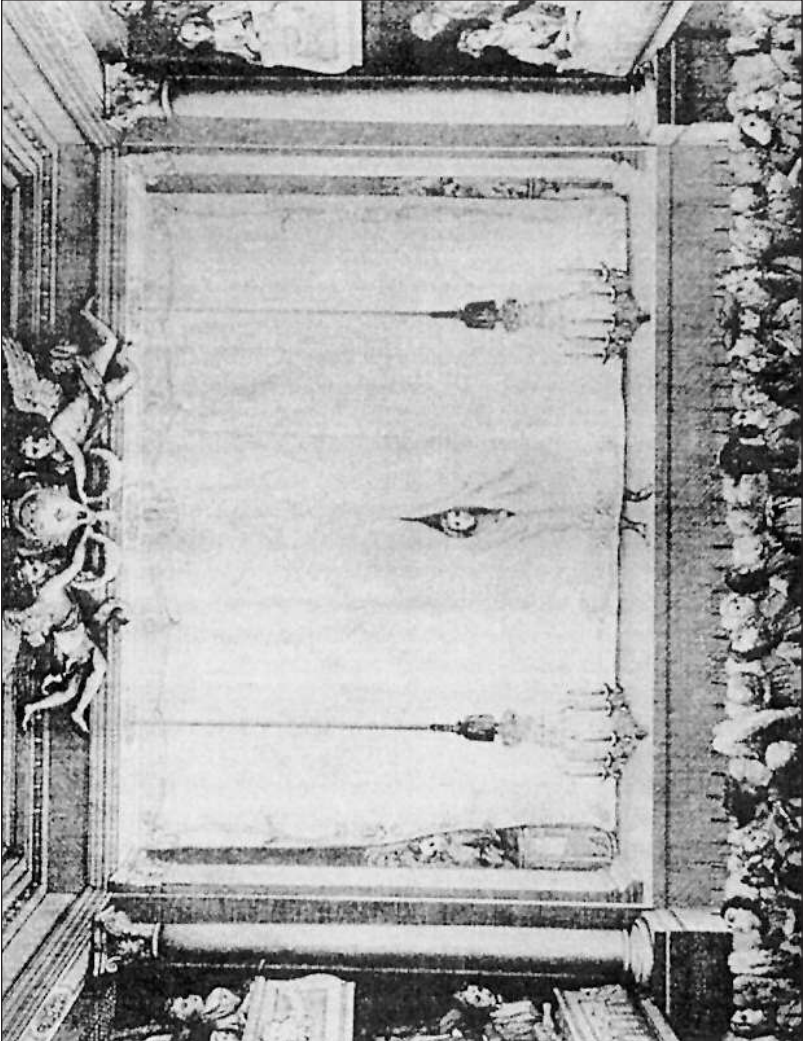
2. Plano da sala das Tullerías –“Salle des Machines”–, segundo a *Enciclopedia* de Diderot.



3. Plano da Comedia Francesa de 1689, coas bancadas no escenario.



4. Sala do Petit Bourbon (Hôtel du Petit Bourbon). A ilustración representa a reunión dos Estados Xerais de 1614. Molière ubica nesta sala a súa compañía no 1659.



5. Iluminación con lámpadas de araña nun teatro (Coypel, 1726). Aínda non foron elevadas, polo que a escena representada ten lugar no inicio ou nun entreacto da función.

L'ART
DU
THEÂTRE,
A MADAME ***.

Par FRANÇOIS RICCOBONI,



A P A R I S,

Chez } C. F. SIMON, Fils, Imprimeur de la REIMS
& de l'Archevêché :
&
GIFFART, Fils, Libraire, rue S. Jacques,
à Sainte Theresé.

M. D C C. L.

Avec Approbation & Privilege du Roi.

AVANT-PROPOS.

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

AVANT-PROPOS.

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



TABLE

DES SOMMAIRES.

L E Geste.	Page 4
<i>La Voix.</i>	14
<i>La Déclamation.</i>	20
<i>L'Intelligence.</i>	30
<i>L'Expression.</i>	36
<i>Le Sentiment.</i>	45
<i>La Tendresse.</i>	46
<i>La Force.</i>	50
<i>La Fureur.</i>	51
<i>L'Entoufiasme.</i>	53
<i>La Nobleffe.</i>	55
<i>La Majesté.</i>	56
<i>La Comédie.</i>	58
<i>Les Amans.</i>	59
<i>Les Caractères.</i>	61
<i>Le bas-Comique.</i>	65
<i>Les Femmes.</i>	69
<i>Le Plaisant.</i>	71
<i>Le Jeu muet.</i>	75
<i>L'Ensemble.</i>	79
<i>Le Jeu de Théâtre.</i>	82
<i>Le Tems.</i>	84

T A B L E.

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

Fin de la Table.

L'ART



L'ART
DU
THEÂTRE,
A MADAME ***



ADAME,

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

A

2 *L'Art du Théâtre.*

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

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

4 *L'Art du Théâtre.*

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

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

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

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

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

6 *L'Art du Théâtre.*

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

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

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

A 4

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

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

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

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

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

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

bitudes une fois contractées sont incorrigibles.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B

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

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

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

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

B 2

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

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

LA
DÉCLA-
MATION.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'INTELLIGENCE.

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

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

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

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

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

C

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

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

L'EXPRES-
SION.

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

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

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

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

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

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

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

fion que le hafard lui préfentoit. Je ne dis pas qu'en jouant les morceaux de grande paffion l'Acteur ne refente une émotion très-vive, c'eft même ce qu'il y a de plus fatigant au Théâtre. Mais cette agitation vient des efforts qu'on eft obligé de faire pour peindre une paffion que l'on ne refsent pas, ce qui donne au fang un mouvement extraordinaire auquel le Comédien peut être lui-même trompé, s'il n'a pas examiné avec attention la véritable caufe d'où cela provient.

Il faut connoître parfaitement quels font les mouvemens de la nature dans les autres, & demeurer toujours affez le maître de fon ame pour la faire à fon gré refsembler à celle d'autrui. Voilà le grand art. Voilà d'où naît cette parfaite illufion à laquelle les fpectateurs ne peuvent fe refufer, & qui les entraîne en dépit d'eux.

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

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

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

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

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

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

46 *L'Art du Théâtre.*

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

LA TEN-
DRESSE.

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

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

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

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

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

D

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

**LA
FORCE.**

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

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

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

LA
FUREU

D 2

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

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

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

D 3

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

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

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

LA NO
BLESSÉ

D 4

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

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

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

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

LA CO-
MEDIE.

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

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

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

LES
AMANS

faire rire fans grimace & fans bassesse.

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

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

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

LES
CARAC.
TERES.

62 *L'Art du Théâtre.*

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

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

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

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

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

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

Les Valets, les Payfans, les Vieil-
lards ridicules, les Niais & ces per-
sonnages bouffons qui ne s'em-
ploient ordinairement que dans des
fcènes épifodiques, composent le
comique de la feconde classe. Il n'est
pas néceffaire de dire combien ces
emplois font plus faciles à remplir
que ceux dont je viens de parler.
Tout le monde le voit & en con-
vient. La raifon en est fimple. Moins
on est obligé d'avoir de noblesse &
de grace dans la figure, de juftesse &
de flexibilité dans la voix, plus le
jeu devient facile. Ce font même
des qualités dont il faut fe défaire
quand on jouë le bas Comique. Un

LE
BAS CO
MIQUE

E

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

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

E 2

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

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

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

E 3

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

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

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

LE
PLAISANT.

E 4

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

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

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

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

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

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

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

LE JEU
MUE.

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

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

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

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

tre plaifans le plus qu'ils peuvent, leur fait faire pendant qu'ils font en filence, des contorfions fouvent à contrefens & toujours déplacées, dont le ridicule amufe quelques des Spectateurs, & révolte les gens de goût.

L'union qui doit fe trouver dans le jeu, & dans le recit de tous ceux qui fe trouvent en même tems fur la Scène, eft ce qu'on appelle l'Ensemble. Cet art demande beaucoup d'oreille & de poffeffion du Théâtre. Il faut que plufieurs Auteurs, qui ordinairement ont chacun un caractère différent, & dont la fituation n'eft jamais la même, confervent dans leur Jeu certain rapport qui les empêche d'être discordans à l'oreille, ni aux yeux du Spectateur. On peut les comparer à des Muficiens qui chantent un morceau à plufieurs parties; chacun articule des fons diffé-

L'EN-
SEMBLE.

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

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

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

F

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

LE JEU
DE THÉÂ-
TRE.

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

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

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

Voilà les parties les plus connues

F 2

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

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

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

F 3

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

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

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

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

F 4

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

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

*Pour parvenir au cœur que vous voulez
percer ,*

*Voilà par quel chemin vos coups doivent
passer.*

à voix basse , quoique d'un air assuré.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**LE
CHOIX.**

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

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

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

LA PRA-
TIQUE.

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

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

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

LA
CHAM-
BRE.

G

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

L'ACA-
DEMIE.

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

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

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

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

LA
CHAIRE.

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

LE
THEATRE.

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

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

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

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

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

F I N.

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

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

DE CAHUSAC.

PRIVILEGE DU ROI.

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

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

SAINSON.

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

LE GRAS, Syndic.

LETTRE
DE MR.
RICCOBONI, FILS,
A MONSIEUR***
AU SUJET
De l'ART DU THEATRE.



LETTRE

DE MR.

RICCOBONI, FILS,

A MONSIEUR ***.

Au sujet de l'Art du Théâtre.



MONSIEUR,

*Vous m'envoyez le Journal de
Trevoux , & les Observations sur la
Litterature moderne , comme deux*

A ij

4 *Lettre de M. Riccoboni.*

Ecrits où il est question de mon petit Ouvrage. J'avois déjà lû le premier. Pour le second, si vous ne me l'aviez envoyé je ne le connoîtrois pas ; car il y a des choses que je ne lis jamais. Vous voulez, sans doute, sçavoir comment je prendrai les jugemens que l'on porte sur mon compte ; vous voulez que je dise mes raisons sur les objections que l'on me fait ; volontiers : La matiere que j'ai traitée faisant depuis vingt - cinq ans ma principale occupation, elle m'est devenue assez familiere pour que je puisse aisément faire connoître les fondemens sur lesquels mes principes sont établis.

Le *Journal de Trevoux* me chicane d'abord sur le Titre. Il pense que l'*Art du Théâtre* devrait traiter de la composition des Ouvrages Dramatiques, pour que le Titre se trouvât rempli dans toute son étendue.

duc. Je prie celui qui en est l'Auteur de souffrir que je m'oppose à son sentiment. J'aime à me servir des termes propres. Si j'avois donné dans un Ouvrage les regles de la composition théâtrale , je l'aurois appelé *Poétique du Théâtre*. Mais j'ai traité l'art de représenter sur la Scene. C'est l'art particulier au Théâtre , qui ne peut être regardé comme faisant partie d'un autre art , au - contraire , c'est lui qui renferme toutes les autres façons de parler en Public ; il est donc le seul auquel puisse convenir le nom que je lui donne. Si quelques Ecrivains ont appelé *Art du Théâtre* la maniere de composer dans le genre Tragique ou Comique , c'est une faute qu'ils ont faite & qui ne doit point me servir de regle.

Il semble ensuite trouver mauvais que je traite du geste , c'est-à-dire , de la disposition totale du

A iij

6 *Lettre de M. Riccoboni.*

corps ; & cela fondé sur ce que chez les Romains ceux qui montraient le *Theâtre* ne montraient point le *Geste*. Ils avoient grand tort de ne point donner de leçons sur une partie qui est d'une si grande importance. Elle influe sur toutes les autres à tel point qu'un Acteur dont le geste est mauvais ne sçauroit être vraiment agréable , quelque talent qu'il ait d'ailleurs. *Le Maître de Palestre*, dit-il , étoit celui qui plaçoit le corps. Sans aller chercher si loin une érudition qui ne m'étoit pas fort nécessaire , je pouvois dire que cet office appartenoit au *Maître à danser*. Aussi ceux qui ont eu de bonnes leçons de danse ont - ils bien reconnu d'où partent les principes que je donne sur cet article. Mais un homme occupé d'études profondes a oublié le *Maître à danser* , & comme sçavant dans l'Antiquité , il s'est ressouvenu du *Maître de Palestre*.

Lettre de M. Riccoboni. 7

Je suis pourtant obligé de faire ici une réflexion sur la différente maniere dont on doit être posé pour la danse ou pour la représentation. Le Danseur ne rend compte aux Spectateurs que des mouvemens de son corps. L'Acteur doit faire tomber toute leur attention sur les affections de son ame. Celui qui danse doit toujours se montrer dans une attitude à peindre, & toutes les positions de cette espèce sont recherchées. Celui qui joue ne doit employer les positions brillantes que rarement & lorsqu'il s'y voit forcé. Pour l'ordinaire il doit se presenter simplement. Voilà pourquoi je dis qu'il ne faut point étudier ses gestes devant un miroir. Un homme qui se regarde dans une glace, s'habitue à trop compasser & trop ralentir ses mouvemens, ce qui lui ôte la liberté ; à demeurer trop long-tems dans

A iiiij

8 *Lettre de M. Riccoboni.*

les atitudes qui flattent le plus ses yeux, à y revenir plus souvent qu'à celles qui lui paroissent moins frappantes, & par - là il devient manieré. Le Danseur , au - contraire , ne peut jamais choisir un meilleur maître que le miroir , parceque toutes les choses que je viens de rappeler comme défauts dans celui qui joue , deviennent des perfections lorsqu'elles se trouvent dans celui qui danse. L'experience est si favorable à ce que je dis , que les Comédiens reconnoissent , dès qu'ils voyent un Aâteur , s'il a étudié son geste en se regardant , ou s'il a suivi la bonne méthode. *Démostene* en usoit autrement ; s'il n'avoit point d'affectation , son goût supérieur l'en avoit sans doute garanti. D'ailleurs , la différence est grande entre un Orateur monté sur une tribune . qui ne sort jamais de sa place & qui ne montre que la moitié

Lettre de M. Riccoboni. 9

de son corps , & un Comédien qui est presque toujours en mouvement & que l'on voit de la tête aux pieds.

Sur le terme de déclamation pris dans le sens où je l'entends , après avoir montré beaucoup d'érudition , *le Journaliste* fait voir qu'il a conçu ce que je voulois dire , & je n'ai pas autre chose à demander. Mais il cite un précepte de *Quintilien* avec lequel je ne suis point d'accord , quelque grave que puisse être son autorité. *Les Comédiens* , dit l'Orateur , *ne prennent pas tout-à-fait le ton de la conversation , parcequ'il n'y auroit point d'art à cela.* Pour moi je pense que si l'on en prend un autre , on manque d'art , & qu'il faut en avoir beaucoup pour atteindre jusqu'à ce point de vérité. Le Comédien doit seulement parler plus haut que dans la Chambre , tout le monde en conçoit la raison. Mais ceux qui n'ont pas pratiqué le

Théâtre ne scauroient s'imaginer combien il est difficile d'élever la voix sans sortir du ton naturel. Ce passage de *Quintilien* ne pourroit-il pas nous faire soupçonner dans les Romains le faux goût de la déclamation empoulée ? Pour moi je le crains fort. Leur basse-continue, leur ton donné par des instruments, leur batteur de mesure , tout cela ne fournit l'idée que d'un chant, ou tout au moins d'une Psalmodie que nous aurions de la peine à supporter. Je ne veux pas cependant décider là-dessus. La déclamation des anciens nous est si fort inconnue que malgré les recherches d'une foule de grands Ecrivains, que nous ne sçavons encore à quoi nous en tenir. Mais tout ce qu'on nous en dit nous représente quelque chose de choquant à quoi nous n'oserions croire qu'une Nation instruite & délicate pût donner son approbation.

Sur l'article de la *Noblesse* je me suis expliqué avec une brièveté qui peut jetter dans l'embarras ; parceque je n'ai point exposé les raisons qui m'ont engagé à prononcer sur ce point d'une manière aussi décidée. *Le Journal de Trevoux* me fait faire ici une attention qui va m'engager à rendre compte de mon sentiment d'une façon plus intelligible que je n'avois fait d'abord.

Il ne s'agit dans mon Ouvrage que des moyens de représenter. J'ai dit en divers endroits que l'Acteur doit exprimer avec toute la force & la justesse nécessaires. S'il fait ce que je lui prescris il rendra sûrement, du côté de la parole, la pensée & le sentiment de son rôle, tels qu'ils sont. Cependant, s'il n'a pas les qualités que j'exige dans le geste, son jeu ne sera point noble, quelque soin que l'Auteur

12 *Lettre de M. Riccoboni.*

ait pris de le porter à la noblesse. C'est donc de la belle disposition du corps que dépend *principalement* la noblesse de l'Acteur, puisqu'il peut être parfait d'ailleurs sans être noble. Le Critique amené dans le Journal comme Interlocuteur, voulant faire une comparaison de la noblesse du sentiment, des manières & de la conversation avec celle du Théâtre, après avoir dit plusieurs choses, qui manquent de clarté, finit par conclure que ce qui fait la *Noblesse*, c'est un *Je ne sçai quoi*. Ce terme peut s'employer dans une conversation legere où l'on n'a pas le tems d'approfondir. Mais dans une matiere de discussion il n'est pas recevable. L'homme qui réfléchit doit chercher la vraie cause de tout, la trouver, ou du moins en approcher. Quoi ? Ne sçait-il pas d'où vient la *Noblesse du sentiment* ? Le desinteressement en

est la source. Tout sentiment qui n'a aucune liaison avec notre propre intérêt , dans lequel au - contraire notre avantage est sacrifié, se trouve dans le cas de la véritable noblesse. *Les manieres Nobles* sont le fruit de la belle éducation qui nous fait toujours traiter les autres avec cette douceur & cette urbanité qui leur laisse l'avantage en tout; autre espece de desinteressement : *La conversation* est noble lorsque les objets qu'elle nous présente ne sont propres qu'à nous élever l'esprit & qu'elle n'est conçûe qu'en termes choisis & conformes au bel usage. Voilà les véritables sources de la *Noblessè* dans les trois cas qu'il propose , & je n'y vois point de *je ne sçai quoi*. On dit ensuite que les Valets, les Soubrettes, & les Acteurs du bas comique , si la noblesse dépendoit de l'aisance & de la simplicité dans le geste , pourroient

14 *Lettre de M. Riccoboni.*

jouer noblement. Cela est vrai. Aussi ai-je dit expressément, *Que tout personnage de cette espece doit s'éloigner avec soin des parties de la bonne grace que l'on peut acquérir par l'éducation & l'usage du monde.* C'est un principe qu'ils suivent tous exactement, & sans descendre à une trop grande bassesse, ils ont une attention particuliere à éviter les gestes nobles & l'air aisé qui ne leur conviendrait pas.

Maintenant le Journal en rapellant les titres de plusieurs sommaires sur lesquels il ne veut entrer en aucun détail, dit qu'il auroit là-dessus beaucoup de questions à me faire. Cela signifie que j'aurois pû étendre considérablement mon ouvrage. J'en étois le maître sans doute; mais devois-je le faire? Je n'en crois rien. Je n'ai donné au Public *l'Art du Théâtre*, qu'afin qu'il pût servir à l'instruction de

ceux qui, pour quelque raison que ce puisse être veulent apprendre à représenter. J'en ai rassemblé les principes dans le moins d'espace qu'il m'a été possible, pour qu'ils pûssent tous être présents à la fois, dans le moment de la représentation à celui qui auroit étudié mon Ouvrage. Car on voit bien par la maniere dont je l'ai écrit que je n'ai pas prétendu faire un Livre d'amusement. J'ai tout expliqué avec le degré de clarté dont j'étois capable. J'ai raisonné sur les matieres dont je prévoyois que certaines personnes n'auroient pas connoissance, mais j'ai négligé de démontrer ce que je me suis imaginé que tout le monde devoit sçavoir. Cependant je m'aperçois que les Lecteurs instruits ont tort de blâmer ces Ecrivains qui présentent lamême idée sous dix faces différentes avant de la quitter, dans la crainte de n'être pas

16 *Lettre de M. Riccoboni.*

fentis parfaitement. On leur reproche d'avoir trop mauvaise opinion des Lecteurs, & l'on me fait un crime aujourd'huy d'en avoir pensé d'une maniere trop avantageuse. A l'égard de l'érudition j'aurois pû sans peine en montrer beaucoup. Je n'avois qu'à relire *Vossius*, & j'y aurois trouvé de quoi remplir quatre Volumes de traits de l'Antiquité que bien des gens ne sçavent pas. Je connois comme un autre ces utiles Compilateurs qui ont défriché la Littérature, au moyen desquels un Ecrivain de nos jours a la commodité de paroître avoir lû une foule d'Auteurs originaux qu'il n'a peut-être jamais regardés.

Il ne me reste plus qu'à prier l'Auteur du Journal de ne point trouver mauvais que je prenne le parti de ces pauvres Amans qu'il voudroit voir impitoyablement sifflés. J'ai pour la décence autant de respect

respect que les hommes les plus sages en font voir. Mais je ne sçau-rois m'accoûter à les trouver si fort acharnés contre l'amour dans les Ouvrages Dramatiques. Ce sentiment est pur & honnête en soi. Aucune Loi n'a jamais prétendu l'attaquer dans son essence. On blâme les excès dans lesquels peuvent tomber ceux qui sacrifient tout à leurs désirs , parce que tous les excès sont condamnables. Mais s'il se trouve des hommes qui font un usage immodéré du vin , faut-il dire pour cela qu'il est honteux d'avoir soif ? Nous ne représentons jamais au Théâtre que l'amour honnête dont le mariage est le but , du moins nous n'intéressons que pour celui-là. Si des Auteurs peu mesurés ont écrit sur ce point des choses indécentes , ce ne sont que des accessoires qu'on feroit bien de supprimer. Mais le

B

fond du sentiment est toujours traité sur la Scène suivant l'honnêteté la plus parfaite. Quelquefois nous montrons le ridicule de l'amour dans les Vieillards, mais c'est pour le rendre méprisable & le punir.

La Comédie la plus épurée pour tendre à la correction des mœurs, doit représenter non-seulement les ridicules, mais encore les vices, pourvû qu'elle les jette dans le mépris. C'est son emploi de faire voir au Spectateur des tableaux auxquels il auroit honte de ressembler.

En voilà, je crois, assez pour répondre aux objections du Journaliste; à qui, d'ailleurs, j'ai obligation de n'avoir trouvé que si peu de chose à reprendre dans un Ouvrage qu'il n'avoit pas envie de traiter doucement. On en peut juger par la stérilité de ses approbations. Il dit dans un seul endroit que *cela est assez bien*; terme dont

on doit toũjours être assez content.

Il faut donc que je passe aux *Observations*. Ah ! Monsieur , quel emploi me donnez - vous ? L'Auteur a - t - il écrit pour qu'on lui réponde ? Il croit que je ne connois pas ceux qui avant moi ont entrepris d'écrire sur le même sujet. Il se trompe fort ; j'ai lû un des premiers le Livre qui a pour titre le Comédien. Je l'ai , comme lui , trouvé charmant , plein d'esprit , de graces & d'élégance. J'y cherchois de quoi m'instruire , car c'est là le plus ardent de mes desirs ; mais après avoir lû & relû tout l'ouvrage avec attention , je n'y ai pas trouvé un seul principe qui puisse conduire à l'Art de représenter. L'Observateur qui dit que l'ouvrage en est rempli , n'en cite pas un seul , quoiqu'il en fasse l'extrait du mieux qu'il peut. Croit - il que ce soit un principe de l'Art que de

B ij

nous dire que l'Art & la Nature doivent concourir pour faire un bon Comédien? Qu'un Acteur doit être naturel, varié, gracieux, intéressant, fin, vif, délicat & frappant? Qu'il doit être noble ou plaisant, suivant le genre de son rôle? Que son geste ne doit point être disgracieux, ni sa voix désagréable. On sçait tout cela dans le Parterre, & c'est tout ce qu'il faut sçavoir pour regarder le Spectacle & en porter son jugement. Mais les moyens de parvenir à ces différentes perfections ne sont en aucune maniere expliqués dans le Comédien. On ne peut les apprendre que sur la scene. Comme de tous ceux qui ont eu ces connoissances je suis le premier qui les ait mises sur le papier, il m'étoit, je crois, permis de dire que personne avant moi ne l'avoit fait.

L'Observateur pense-t-il qu'on

nous ait donné le sûr moyen de bien jouer , en nous disant de regarder les bons Acteurs & de faire comme eux ? L'expédient est admirable. Notre art seroit bien facile , nous ne manquerions jamais d'excellens sujets, & ils se formeroient bien aisément , s'il ne falloit que voir jouer les autres pour être en état de les égaler. *Le Comedien* n'est pas le seul Ouvrage dans lequel on ait parlé fort au long sur cette matiere , *M. de Grimarais* , & *M. l'Abbé du Bos* , que sans doute l'Observateur ne connoît pas , ont tous deux voulu chercher à nous donner des principes , mais tous les deux sans succès. *M. l'Abbé du Bos* fait cependant sur la Représentation des réflexions fort délicates , & qui marquent bien l'homme d'esprit & de goût ; il ne lui manquoit que de sçavoir l'art , pour dire tout ce qu'il falloit.

22 *Lettre de M. Riccoboni.*

L'Observateur me reproche de n'avoir fait l'éloge d'aucun Acteur en particulier, & pour ne point mériter une semblable critique, il a soin d'insérer dans sa Feuille le panégyrique de ceux qui avoient été oubliés dans *le Comédien*. Il n'a donc pas remarqué ce que je dis de M^r. Baron & la Torilliere, & M^{lle} le Couvreur. Je crois avoir rappelé leur mémoire d'une façon qui leur auroit été fort agréable de leur vivant, quoique je l'aye fait sans affectation. A l'égard des Comédiens d'aujourd'huy, je suis leur camarade, leur serviteur & leur ami. Mais la liberté de mes amusemens n'étant point dépendante de leur protection, je me suis crû dispensé de les flatter. Quoique je connoisse leur mérite, il me venoit de ne point faire de jaloux dans mes louanges, comme de ne désigner personne dans mes criti-

Lettre de M. Riccoboni. 23

ques. L'Observateur a remarqué cette circonspection & la désapprouve. Il trouve au-contrainre une liberté admirable dans *le Comedien*. Mais dans cet Ouvrage beaucoup de gens sont loués , aucun n'est blâmé. Ce n'est point là le caractere de la liberté c'est celui de la douceur & de la politesse. On n'a point été surpris de trouver ces deux qualités dans un Livre dont l'Auteur a toujours été reconnu pour les posséder à un degré remarquable , & digne des éloges de tous ceux qui s'intéressent à la société. On seroit plus étonné de les voir dans quelque Feuille des Observations.

Je me vois obligé de faire des excuses à M. Raimond de Sainte Albine , d'avoir dit ici mon sentiment sur quelques parties de son Ouvrage. Si je n'y avois été forcé par la circonstance , jamais je n'au-

B iiij

24 *Lettre de M. Riccoboni.*

rois dire un mot qui pût lui sembler directement opposé. Si j'avois eu cette intention je pouvois me satisfaire ou dans le cours de mon Ouvrage même, ou dans une Préface que j'aurois destinée singulièrement à cela. Mais je ne suis pas encore réduit à la malheureuse nécessité de ne pouvoir trouver que dans les Ouvrages d'autrui de quoi gâter du papier. Si par malheur je lui déplais maintenant, qu'il en fasse des reproches à l'Observateur qui m'y contraint. *La Fontaine* a bien raison de dire dans la Fable de l'*Amateur des Jardins & de l'Ours* qu'il est plus fâcheux qu'utile d'avoir des amis d'une certaine espèce.

Ce qu'il y a d'admirable dans l'Observateur, c'est qu'il n'a lû que les deux premiers articles de l'*Art du Théâtre*, du moins n'a-t-il fait attention qu'à ceux là, & suivant sa coutume il en est scandalisé

Peut-on donner des regles pour bien conduire les différentes parties de son corps ! pour être assuré dans les tons de sa voix ! Ah ! Que cela est ignoble ! En écrivant sur un art qui doit représenter les mouvemens de l'ame, mouvemens qu'on ne peut faire connoître qu'au moyen des organes du corps , il y a bien de la maladresse à moi , de n'avoir point obmis les parties les plus essentielles , & sans lesquelles l'art n'existe pas. Quoique ces deux articles soient suivis de vingt-huit autres où il est question de choses fort différentes ; l'Observateur n'a vû partout que des bras & des jambes, aussi ne croit-il mon Livre propre à former que des Comédiens Automates. Hélas ! Par malheur pour notre siècle , on ne voit que trop de Lecteurs , & même d'Écrivains semblables aux Comédiens dont il parle.

26 *Lettre de M. Riccoboni.*

Maintenant je vais lui expliquer le sens d'un mot François qu'il n'entend pas, quoique M. Raimond en ait clairement fait connoître la signification. *Modulation* veut dire changement de ton ; *moduler*, c'est passer d'un ton à un autre. Lorsque j'ai dit, *que le Comedien doit prendre le même ton que celui qui vient de finir*, je veux dire le même ton à la lettre & non pas la même modulation, ce qui, attendu la signification du mot, ne seroit qu'une absurdité. C'est par le secours des modulations que l'Acteur parvient ensuite aux autres tons qui doivent caractériser sa situation. C'est une de ces regles que l'Observateur ne sçait pas, & qu'il a même de la peine à concevoir. Je n'en suis point l'inventeur ; Mr. Baron la pratiquer scrupuleusement, tous les bons Comédiens la sçavent, les mauvais l'ignorent & ne sont dif-

cordans que par-là. Ce n'est pas assez de sçavoir à peu près sa Langue, il faut sçavoir les Arts, pour employer avec exactitude les termes qui leur sont particuliers.

A la fin je trouve un endroit qu'il approuve dans mon Livre. C'est celui où je dis un mot en passant sur les Prédicateurs. Je suis sensible à la petite bonté qu'il a pour moi. Mais comment n'a-t-il trouvé que cela de passable ? Je crois en deviner la raison. La prédication pourroit avoir fait partie de ses études, & voilà pourquoi il m'a bien entendu lorsque j'ai parlé de la Chaire. Si jamais il apprend le Théâtre, j'ai lieu d'espérer que nous serons d'accord sur d'autres points.

Je suis, &c.

P. S.

MA Lettre étoit finie , comme vous voyez , Monsieur , lorsque j'ai lû le *Mercur*. M. Rémond de Sainte Albine , Auteur de cet Ouvrage périodique , & en même-tems du *Comédien*, peu content des louanges que l'*Observateur* lui avoit prodiguées ne s'est pas crû dispensé de faire lui-même l'éloge de son propre Livre. Il ne faut point le lui reprocher. C'est aujourd'huy la mode. Les Auteurs à qui le Public n'applaudit pas assez , s'en dédommagent en se payant eux-mêmes le tribut qu'ils ne peuvent arracher aux autres. Mais où M. Rémond a-t-il pris les Anecdotes qu'il avance d'un ton si assuré au sujet du tems où mon Ouvrage a été composé. Aucune de mes sociétés n'est

la sienne Je n'ai jamais lû mon Ouvrage qu'à ceux pour qui je l'ai fait, gens qu'il ne connoît pas & qui sont en très-petit nombre , comment sçait-il une époque qu'il assure si affirmativement. J'ose l'assurer qu'elle n'est pas vraie Je n'avois fait , dit-il , que les deux premiers articles de l'*Art du Théâtre* avant l'impression de son Livre. Il voudroit bien , à ce qui paroît que je n'en eusse jamais fait davantage. Mais bien loin que j'aye allongé mon Ouvrage pour le donner à l'impression , je pourrois faire voir que j'en ai retranché plus d'un tiers. J'ai toujours fait gloire de la précision & n'ai jamais cherché à faire un long Ouvrage ; mais un bon Ouvrage , s'il étoit possible. L'étendue des Ecrits ne se mesure point au Volume. Celui

30 *Lettre de M. Riccoboni.*

qui diroit fort longuement de fort petites choses seroit bien moins complet que celui qui ne renfermeroit que le peu de mots nécessaires , pour rendre toutes les idées dont la matiere seroit susceptible.

On me reproche de n'avoir cité personne. Mais *M. de Ste Albine* a-t-il cité quelqu'un ? Que ne rappelloit-il l'ingenieux *parallele de la Peinture & de la Poësie* , où *M. l'Abbé du Bos* parle sur la représentation beaucoup mieux que l'on n'a fait depuis. Je n'ai point parlé du *Comédien* par politesse , comme *M. Remond* auroit dû n'en point parler par modestie.

Sur l'article du *Sentiment* , je ne repond à aucun de mes Critiques , par une raison fort simple. Il faut avoir joué la Comédie & avoir porté l'expression jusqu'au degré

de force nécessaire, pour être en état de me juger sur ce point. Quand on se croit de l'esprit, & tout le monde s'en croit assez, on s'imagine être en état de juger de tous les Arts sans les avoir jamais étudiés. Passe encore: mais qu'on pense être en état d'écrire les Loix d'un Art dont on n'a jamais eu d'autre habitude que de le voir exercer par ceux qui le professent, voilà ce qui n'est jamais arrivé que dans notre siècle, où les choses les plus étranges sont devenues communes.

Toutes les autres critiques du *Mercury* sont les mêmes que celles des *Observations*, ainsi je crois y avoir fait les réponses convenables; je n'y vois rien à changer, si ce n'est l'éloge que j'avois fait de l'honnêteté de M. Remond de Ste Albine, ce que je lis dans le *Mercury*, m'apprend que je m'étois trompé, & si

32 *Lettre de M. Riccoboni.*

je fais imprimer cette Lettre, je mettrai dans l'*Errata*, qu'il faut effacer tout cela.

F I N

Lû & approuvé ce 16 Mars 1750,
CREBILLON.

VU l'Approbation, permis d'imprimer, à la charge d'enregistrement à la Chambre Syndicale, ce 11 Mars mil sept cens cinquante.

Signé BERYER.

Registré sur le Registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, N^o 3381. ce 10. Avril 1750. LE GRAS, Syndic.

A ARTE DO TEATRO

A MADAME***.

Por *FRANÇOIS RICCOBONI*

EN PARÍS,

M.DCC.L.

Con Aprobación e Privilegio de El-Rei.

LIMIAR

Compuxera eu esta pequena obra hai varios anos e algúns amigos que a coñecían querían comprometerme a entregala ao público, mais un escrúpulo ben fundado retívome ata o presente. Cando un se ofrece como preceptor nunha arte que exerce, semella sempre aos espíritos maledicentes que procura presentarse como modelo. Non quixen facerme sospeitoso dunha idea que nunca tiven. Agora que a febleza da miña saúde me obriga a abandonar o teatro, xa non creo ter que gardar miramentos por esta parte, e non se ha sospeitar de min querer buscar para o porvir unha reputación de que non ha estar ao meu alcance tirar proveito ningún.

ÍNDICE DE CONTIDOS

O Xesto	A Baixa Comedia
A Voz	As Mulleres
A Declamación	O Gracioso
A Intelixencia	A Interpretación muda
A Expresión	O Conxunto
O Sentimento	A Interpretación de Teatro
A Tenrura	O Tempo
A Forza	A Fogaxe
O Furor	A Escolla
O Entusiasmo	A Práctica
A Nobreza	A Estancia
A Maxestade	A Academia
A Comedia	A Avogacía
Os Amante	O Púlpito
Os Caracteres	O Teatro

Fin do Índice

A ARTE DO TEATRO,

A MADAME***

SEÑORA,

O gusto que tedes pola comedia mudou en vós nunha paixón tal que, non podéndoos limitar ao pracer de vela interpretar nos teatros públicos, a vosa máis grande satisfacción é a de representar vós mesma. A moda semella autorizar tal inclinación. París está cheo de teatros particulares e todo o mundo quere ser actor. Como é preciso realizar do mellor modo posíbel todo o que se emprende, crestes que vos serían mester algúns consellos para atinxirdes éxito nunha arte que achades difícil, e fixéstesme o honor de vos dirixirdes a min para terdes un guía nos vosos divertimentos co teatro. Mais non abonda, señora, con razoar verbo dalgúns papeis que un asume e aprender a interpretalos máis por mecánica que por coñecemento. Cómpre interpretar a partir da reflexión e coñecer os verdadeiros principios da arte. ¿Mais como aprendelos se ninguén adicou esforzo ningún para escribilos, se os mesmos comediantes están na obriga de pasar a vida desenvolvendo, a forza de práctica, unhas regras que cumpriría saber antes de comezar e que non se conseguen coñecer máis que cando o actor xa non está en situación de poñelas en uso? Meu pai compuxo un pequeno tratado que ten por título *Pensées sur la Déclamation*. Esta obra está ateigada de reflexións ben sutís e delicadas, ¡mais cantos lectores se confundiron crendo comprendelas perfectamente! É

cáseque imposible comprender ben as xenialidades que fan que un actor sexa excelente e soberbio na súa arte sen coñecer en primeiro lugar de que xeito se chega á mediocridade, e ler os *Pensées sur la Déclamation*²⁹ antes de aprestarse na arte de declamar é como querer pintar sen antes estudar as técnicas do debuxo. Non pretendo en absoluto aquí engadir nada a esta obra, que respecto tanto como a aquel que a escribiu. Vouvos unicamente, señora, detallar os pequenos principios que cómpre aprender en primeiro lugar, e que vos han servir de encamiñamento ao estudio dun tratado no cal atoparedes despois a verdade sublime do teatro.

O XESTO

Vou comezar por vos falar do xesto, e iso semellaravos, posibelmente, estraño. Mais se poñedes atención en que saíndo a escena un se presenta antes de falar, conviredes que a compostura é a primeira cousa en que é preciso instruírse*. Esta parte é, polo demais, a que semella máis embarazosa aos que non están afeitos. Así é, en efecto; non se ha saber dicir o papel como se concibiu sen ter antes vencido todas as dificultades do xesto. Tense o costume de dicir que non hai regra para o xesto e coido que se erra. Entendo por xesto non soamente o movemento dos brazos mais tamén o de todas as partes do corpo, porque da súa harmonía depende enteiramente a gracia do actor.

Para ter unha boa presenza cómpre terse dereito, mais non en exceso. Todo o que se aproxima ao exceso devén en afectación, semella desagradábel á vista e causa embarazo. Polo demais, téndose ergueito en demasía prívase un da máis grande avantaxe nos momen-

²⁹ Louis Riccoboni (1738): *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe: avec les pensées sur la déclamation* (París: Jacques Guerin).

* (N. do a.): A orde que vou seguir é precisamente aquela en que un actor debe facer o estudio da súa arte.

tos culminantes do trágico e do alto xénero cómico. Cando se está na obriga de amosarse superior aos outros actores cos cales se comparte a escena, e de adoptar unha actitude que lles infunda respecto, daquela é cando cómpre se endereitar e semellar, pola nosa prestancia, superior a todos eles. Mais se en todo o curso do papel un se tenta ergueito como lle é posíbel, perde a facultade de progresar neses momentos onen que prestancia debe medrar. É preciso, ademais, considerar que o corpo en exceso estirado e a cabeza en demasía alta molestan os ombreiros e dificultan o movemento dos brazos.

Algunhas veces un está obrigado a inclinarse para amosar respecto ou enternecemento. Nestas ocasións moitos comediantes pecan pola súa falta de compostura. Están afeitos a dobraren a cintura, mantendo o estómago e o peito extremadamente tensos. Como o corpo está desequilibrado nesta postura, se os pés están preto un do outro, arredan o que está detrás e dobran un pouco o xeonllo adiantado, elevan alto un brazo vigoroso, sitúan o outro ao longo da cadeira e interpretan fragmentos enteiros na actitude desta estatua antiga que representa un gladiador no combate. Esta posición forzada púxose moi á moda e o hábito de vela afíxonos a ela, de tal maneira que non percibimos o ridícula que é. Cómpre curvar o peito sen temer avultar as costas que, deste xeito, non poden facer nunca unha mala figura. Háseme dicir que a dureza das coirazas á romana e os corpos enfaixados das mulleres se opoñen á regra que dou. Convirei que todos estes ornamentos son incómodos, mais é preferíbel, cando se está incómodo polo traxe, non baixar máis que a cabeza, que é sempre o máis destacábel, e non inclinar máis que lixeiramente o corpo. Esta posición resulta ao mesmo tempo agradábel á vista e conveniente á situación. Cando menos, na comedia, os homes non han poder nunca atopar unha escusa na incomodidade da indumentaria.

Débase camiñar con paso firme mais uniforme, moderado e sen sacudidas. Algúns actores trágicos, crendo darse un aire de gran-

deza, camiñan apoiando o pé con tanta forza que todo o seu corpo recibe unha sacudida e vemos como a cada paso lle treme o seu tonelete³⁰. Lonxe de engadiren nada á nobreza, este extraordinario xeito de camiñar prexudica a ilusión e descobre o comediante afectado, cando se debería percibir nada máis que a liberdade do heroe.

Finalmente, adóitase estar incómodo cos brazos. Co sombreiro úsase normalmente un. Mais se o actor está na obriga de cubrirse, verédelo as máis das veces desconcertado. Co vestuario á francesa, unha man no peto e outra sobre o peito aínda é un recurso. Canto aos tráxicos, non poden máis que levar unha man tras as costas, e algunhas veces as dúas para se libraren de apuros.

Se quixésemos prestar atención ao xeito en que un home está disposto, hase comprobar que nunca está máis doadamente colocado e seguramente mellor composta a súa figura que cando, asentándose igualmente sobre os pés e pouco distantes un do outro, deixa descansar os brazos e as mans onde o seu propio peso os sitúa naturalmente. Isto é o que se chama, en termos de danza, estar na segunda posición: as mans á altura dos petos. Esta é a postura máis natural e a máis simple. Con todo, sempre resulta traballosa situarse ben para alguén que aprende a bailar. Semella que a natureza se opón perpetuamente a si mesma. Con respecto ao raciocinio, como poucas veces resulta cabal procura evitar sen tregua as belezas sinxelas, e isto vémolos en todas as artes onde a afectación máis extraordinaria está hoxe á moda de máis.

Cando se fala cómpre que os brazos actúen. Velaquí o punto que agardabades, señora, e ao que estimades posibelmente que eu cheguei máis ben tarde. Non creo, sen embargo, ter dito aínda moitas cousas inútiles; ademais, heime adicar a explicar as partes máis mecánicas con escrupuloso pormenor, pois os malos hábitos unha vez contraídos son incorrixíbeis.

³⁰ “En el teatro, traje antiguo de hombre, con falda corta” (M. Gómez 1997: 835).

Non se chega á gracia dos brazos máis que con moito estudio. E por boas que puidesen ser as nosas disposicións naturais, o punto de perfección depende da arte. Para que o movemento do brazo sexa grácil, eis a regra que se debe observar. Cando queremos erguer un brazo cómpre que a parte superior, quere dicir, a que colle do ombreiro ao cóbado, se afaste do corpo a primeira e que leve tras de si as outras dúas, que non deben coller forza máis que para se desprazaren sucesivamente, e sen demasiada precipitación. A man non debe, xa que logo, moverse máis que ao final. Debe estar volta abaixo ata que o antebrazo a leve á altura do cóbado; daquela vírase en alto, mentres o brazo continúa o seu movemento para se elevar ata o punto onde debe deterse. Se todo iso se fai sen esforzo, a acción é perfectamente harmoniosa. Para descer, a man debe caer a primeira e as outras partes do brazo seguila na súa orde. Ademais débese poñer atención en non manter nunca os brazos ríxidos en demasía, e en amosar en todo o momento o xogo do cóbado e do pulso. Os dedos non deben estar completamente estendidos, cómpre relaxalos con elegancia e manter entre eles esa gradación natural que é doado observar nunha man lixeiramente dobrada. Debe evitarse, na medida do posíbel, ter o puño totalmente pechado e, sobre todo, presentalo directamente ao actor a quen se fala, mesmo nos instantes do máis grande furor. Este xesto por si mesmo é innobre: perante unha muller é descortés, perante un home resulta insultante. Cómpre non xesticular con celeridade. Polo contrario, canto máis pausado e doce é o xesto, máis agradábel é. Se nos afastamos destas regras e, por exemplo, facemos intervir a man e o antebrazo en primeiro lugar, o xesto resulta torpe, e se o brazo se estende demasiado rápido e con demasiada forza, o xesto é duro. Mais xesticular coa metade do brazo mentres os cóbados permanecen fixados ao corpo é o colmo do mal gusto. Con todo, hai que evitar ter os dous brazos igualmente estendidos e levar os dous á mesma altura, porque este xesto en cruz co cal os músicos acompañan a cadencia ao final dunha composición non é en absoluto un modelo a seguir. É unha regra ben coñecida que, polo habitual, a man non se debe elevar por

riba da ollada. Mais cando unha violenta paixón o arrebatada, o actor pode esquecer todas as regras: pode moverse con presteza e alzar os brazos ata por riba da cabeza. Sen embargo, se adquiriu o hábito de ser doce e harmonioso, os movementos máis enérxicos han derivar sempre destes bos principios. Polo demais, gardádevos ben, señora, de declamardes ante un espello para estudar os vosos xestos, pois este método é a nai da afectación. Cómpre sentir os movementos e interpretalos sen os ver.

A VOZ

O medio de facer saír a voz cun son pleno, agradábel e natural, é un dos estudos máis necesarios para o teatro. Debemos, en primeiro lugar, apreciar, ao falarmos en alto, cales son os tons da nosa voz que poden ser estridentes ou agudos e observar se hai outros que deveñen xordos e afogan na nosa boca cando procuramos emitilos. Pódese, á forza de exercicio, suavizar os primeiros, darlle corpo aos outros e, finalmente, emitir de maneira similar todos os sons que estamos en situación de recorrer. Un traballo teimudo consegue dar á gorxa moita máis flexibilidade da que semella ter naturalmente.

Para evitar os sons agudos ou penetrantes cómpre que o peito actúe sempre cunha firmeza uniforme e que a gorxa non se estreite en demasía co paso dos sons. Débese administrar coidadosamente o alento e non facer uso del máis que cando a voz o esixir. Cando o alento sae en gran abundancia prexudica o son porque molesta a gorxa, e produce o que se chama unha voz sepulcral. Cómpre non quedar nunca sen folgo por dar forza á expresión porque lonxe de aumentar o seu vigor, diminúe, e obriga a facer esas violentas aspiracións que se escoitan desde o fondo da sala e que fan sufrir o espectador.

Cadaquén debe servirse da voz que a natureza lle outorgou e nunca procurar substituíla por un son que non sexa o seu propio. Vou, señora, explicar mediante un exemplo o que entendo por unha voz falsa e aprendervos a mecánica. Algúns queren ter unha voz poderosa e velaquí como o conseguen. Despois de teren xuntado no peito todo o alento que pode conter, poñen coidado, ao facer saír os sons con forza, de abrir extremadamente a gorxa, de elevar o padal e retirar a lingua máis adentro do habitual. Daquela a boca forma un baleiro e os labios non poden abrirse perfectamente. Iso produce unha especie de amplificador que engrosa o son da palabra. Aínda que esta calidade de voz ten nunha primeira acollida algo de sedutor, é finxida e, xa que logo, mala. Moitos cantantes botan man deste artificio, e escoitei músicos que coñecían este defecto falar de sons abovedados, quizais por causa da bóveda que forma o padal nese momento.

Aínda é peor cando alguén se esforza en imitar a voz persoal doutro actor. A imitación daqueles que nos precederon é funesta. É, en primeiro lugar, moi pequeno o mérito de interpretar coma outro, e ninguén pode ser máis digno de loanzas que aquel que se amosa orixinal. Mais o peor dos males é que non podemos imitar máis que os defectos do noso modelo. Vin dous métodos de voz sucederse en París e ambos os dous tiñan a súa orixe na imitación.

A famosa Champmeslé³¹, tan brillante no tempo de Racine, tiña unha voz sonora e moi deslumbrante na cima. Os tons elevados éranlle favorábeis e empregábaos con éxito. As súas imitadoras, que vin interpretar na miña mocidade, por non percibiren, quizais, naquela forma de interpretar cousa máis fermosa que os sons bri-

³¹ Marie Desmares Champmeslé, nace no 1642 e morre no 1698. Recoñecida actriz francesa, é un dos referentes clásicos da escena parisiña. A primeira constancia sobre o seu traballo teatral témola datada en 1665, en Rouen. Destaca a súa especial vinculación coa dramática de Racine, quen reparara na súa voz tan suxestiva, admirada polo gran público e que creou unha escola de dición, unha maneira cantada de dicir o texto, sendo Mlle Duclos e Charlotte Desmares as súas continuadoras. Desde 1669 entra en relación con Molière, traballando no Hôtel Guénégaud, a futura Comédie-Française.

llantes que tanto impresionaban o seu oído, querían todas recitar igualmente alto, o cal producía uns berros arrepiantes naquelas actrices que tiñan unha voz non conforme a este xeito de declamar. A Lecouvreur³² fixo nacer un xeito totalmente diferente. A natureza déralle a esta admirábel actriz unha voz xorda e dunha moi pequena extensión. Os seus talentos superiores eclipsaban nela este gran defecto, polo que era conmovedora en extremo. Aquelas que procuraban imitala imaxinaban que o conmovedor da Lecouvreur procedía da súa voz xorda e copiábanna neste defecto. Collían o ton máis baixo que podían e estragaban o son natural da súa propia voz. Deste xeito escoitábanse as mulleres falar con voz de home, e esta voz, non sendo sostida por un peito forte abondo devíña en triste e lúgubre, no canto de ser engaiolante e conmovedora.

Todas estas voces de imitación son moi defectuosas. Resulta igualmente desagradábel ao percorrer con demasiada frecuencia os sons que se atopan nun e outro extremo da voz. É o punto medio o que se debe empregar habitualmente porque é a parte máis fermosa e a máis sonora. Pódese saír deste punto algunhas veces, mais debe ser con moderación e nas ocasións onde resulta absolutamente necesario. Sobre todo nada de voz imitada, porque non ha conseguir ter moita extensión e, en consecuencia, estará privada da variedade de sons que só provén do afastamento que se pode atopar entre eles.

Despois de ter falado das partes mecánicas do teatro e que non son, por así dicilo, máis que os instrumentos de que o actor está obrigado a servirse para a representación, é necesario pasar a aquelas que forman a interpretación e que non dependen máis que do entendemento.

³² Adrienne Couvreur (a cotío nomeada como Lecouvreur) nace no 1692 e morre no 1730. Preséntase na Comédie-Française en 1717, despois de traballar en provincias. Especializada en papeis tráxicos, afastouse da vella declamación e imprimiu un estilo propio na interpretación dos seus personaxes. Mantivo relación con Baron entre 1720 e 1729. Morre asasinada, o que contribúe a agrandar o mito.

A DECLAMACIÓN

Os antigos non empregaban máis que de xeito despectivo a palabra declamación, e a súa etimoloxía fai ver que non chamaban declamadores máis que a aqueles que falaban voceando. Temos que ter coidado con non nos trabucar co verdadeiro sentido deste termo. Non é en absoluto a forza da voz o que fai o berro, é o xeito de soste o son e, sobre todo, a frecuente volta aos intervalos da mesma especie. Isto é o que hei explicar de vagar a continuación. Os comediantes e os oradores en tempo dos romanos falaban con moita forza pois estaban obrigados a elevaren sen descanso a voz para seren escoitados por unha multitude inmensa de espectadores; os oradores sagrados están obrigados a usaren a mesma forza cando están nun lugar amplo. Os comediantes en Italia falan moito máis alto que en Francia porque os seus teatros son máis grandes. Mais, todo iso faise sen declamar. A vehemencia e a monotonía unidas entre si son as que conforman a declamación. Comezar baixo, pronunciar con excesiva lentitude, arrastrar os sons con languidez sen os variar, eleválos subitamente nas medias pausas do sentido e retornar axiña ao ton de que se partiu; nos momentos de paixón expresarse cunha forza esaxerada, sen nunca abandonar a mesma clase de modulación: velaquí como se declama. O que resulta máis sorprendente é que semellante maneira de expresarse naceu en Francia e se conservase sempre. A nación do mundo que procura a maior gracia, dozura e soltura, e que ten máis ca ningunha outra o talento para conseguilo é aquela en que o teatro adoptou en todo o tempo a monotonía, a pesadez e a afectación. Non pretendo en absoluto facer aquí unha sátira dos comediantes de hoxe: eles sempre se presentaron do mesmo modo en París. Molière gastou os seus esforzos en criticalos en varias das súas pezas pequenas, e o teatro italiano en parodias. Nada foi quen de destruír nunca un mal tan arraigado. E así os mellores actores están na obriga de se conformaren co gusto xeral desde hai

moito tempo establecido; en contra de si mesmo un está forzado a seguir o torrente e a contraer os defectos acreditados, sen os cales se arriscaría a desagradar.

O célebre Baron³³, que merecía por moitos motivos a gran reputación que gozaba, era o único que non declamaba en absoluto. Era, con todo, o máis admirado, ¿por que non se procurou segui-lo? El interpretaba con máis enerxía ca ninguén, mais non estaba nunca forzado e así o máis grande papel tráxico fatigábao moito menos que un papel mediocre fatigaría a calquera outro. Mais aqueles que interpretaban con el estaban xa demasiado formados antes de que el aparecese; xa non había tempo para tratar de corrixilos. Dise que na súa mocidade Baron declamara como os outros. Nunha ausencia de trinta anos perdera os seus primeiros hábitos e, as sólidas reflexións que fixera verbo dunha arte para a cal recibira da natureza as máis grandes vantaxes, mudaran o fondo da súa interpretación, co que reaparece cheo desta simplicidade e desta verdade da cal foi un excelente modelo. Desgraciadamente non podía durar moito tempo, e axiña os comediantes deixaron de seguir tan admirábel exemplo.

Voltemos ao comezo. Os versos tráxicos deben ser pronunciados co son que esixen de xeito natural os pensamentos que encerran. Cando un heroe fala de cousas que non o emocionan o máis mínimo, ¿por que debería finxir unha voz extraordinaria? Cando unha princesa non está en absoluto axitada pola paixón, ¿por que é mester que chore? Iso acontece, sen embargo, todos os días. ¿É necesario, para falar nobremente, non afastarse xamais dunha monotónía ridícula? Os versos tráxicos teñen verdadeiramente unha medi-

³³ Michel Boiron (máis coñecido como Baron) nace no 1653 e morre no 1729. Actor e autor, forma parte da compañía de Molière entre os anos 1670 e 1673. Tras a morte do seu mestre, pasa ao Hôtel de Bourgogne, e tras once anos na Comédie-Française –1680 a 1691– abandona o teatro. Á idade de sesenta e sete anos, en 1720, retoma o traballo interpretativo que ha continuar desenvolvendo case ata a súa morte. O seu estilo é próximo ao da Lecouvreur na súa decidida aposta por unha entoación natural, fronte á afectada do vello teatro francés.

da uniforme, mais non se encadean sempre do mesmo xeito. O que se di muda a cada instante de pensamento e de sentimento, e é preciso, xa que logo, mudar a cada momento de ton. É certo que nos parlamentos tranquilos estes tons deben estar ligados uns aos outros por gradacións imperceptíbeis, mais un ton sempre uniforme non é aceptábel.

Leváronse estas equivocadas reflexións sobre a declamación ata o punto de elaborar a partir delas os principios máis desatinados. Velaquí un. Crese que é necesario comezar sempre unha traxedia con voz baixa e sen forza na interpretación, co fin de economizar os recursos para aumentar sen pausa a expresión ata á fin da peza. Partindo deste principio vin actores comezar a traxedia de *Mitridate*³⁴, en que Xifarès entra en escena lamentando a morte de seu pai que vén de coñecer, relatando esta noticia co mesmo sangue frío con que nós falaríamos da morte do gran Mongol se viñesen de nola anunciar. A única regra a seguir é a que nos prescribe o sentimento que temos que interpretar. Se o autor comezou a súa traxedia polo discurso dun fillo desesperado pola perda de seu pai, este fillo debe, chegando á escena, amosar a dor máis viva e expresala coa máis grande intensidade. O actor debe interpretar as cousas tal e como son descritas en calquera lugar da peza. Tanto peor para o autor se non tivo a habilidade de levar o sentimento máis lonxe na obra.

Cómpre agora, señora, que vos faga observar algo esencial. O hábito de rematar as frases cun ton que marque o final perdeuse cáseque totalmente. Todos os versos rematan hoxe cuns sons no aire e semella que as pezas carezan de puntos e vírgulas. Para evitar este defecto, vovos facer apreciar cal é o encadeamento de sons que denota a terminación do sentido. A división dos tons na palabra ten uns intervalos moito menores que no canto. Con todo,

³⁴ Obra de Racine estreada no ano 1673.

un oído delicado aprecia a comparanza que se pode facer entre estas dúas clases de divisións. Débese sinalar un punto cando se fala, como o fai unha cadencia de baixo na música. O baixo, para rematar un canto, forma descendo a entoación dunha quinta, é dicir, que entoa a quinta do ton, e de aí entra subitamente á nota tónica. A mesma cousa debe acontecer na palabra. Cando a voz entoa descendo un intervalo o suficientemente distante para semellarse ao dunha quinta, o oído sente que a frase rematou. Mais cando o son da última sílaba se sente similar ao das sílabas precedentes ou se eleva por riba das outras, o sentido permanece en suspenso e o espectador agarda que o actor continúe. É moi necesario saber facer as pausas, pois delas dependen os cambios de ton, que producen no oído o efecto máis agradábel e fan sentir a precisión e a variedade da expresión.

Sería inimaxinábel que alguén establecese por principio *que é monótono rematar todas as frases na oitava baixa*. Sen me preocupar polo falso da expresión, non me intereso máis que pola falsidade da idea. ¿Crese que non é monótono rematalas todas do mesmo xeito? Destas dúas uniformidades, ¿non debemos escoller aquela que vén prescrita pola natureza antes que aquela que denota unha falta de gusto, de oído e de bo sentido? Digo máis: unha soa frase rematada sen facer unha pausa é unha falta insoportábel. ¡Eis como se xulga! Un ve o espectáculo, escoita dicir que un actor é bo e cégase a tal punto que toma todos os seus defectos por virtudes e conságraos como modelo do cal pretende tirar principios. Eu digo que estes xuízos nacen dos rumores, porque un espectador que xulga por coñecemento sabe distinguir, nun suxeito que se fai digno de agradar, cales son as súas boas ou malas cualidades.

A INTELIXENCIA

Cando se quere facer a loanza dun actor, adóitase hoxe gabar a súa intelixencia. En efecto, cómpre unha gran intelixencia, non só para reproducir ben todas as variedades dos diferentes papeis que un interpreta, senón tamén para facer sentir todos aqueles matices que se achán nunha mesma peza. Con todo, vemos honrar a miúdo co nome de intelixencia o que non é máis que un xeito tosco de entender o que queren dicir as palabras do seu papel. Ben pouca cousa é semellante intelixencia, é a mínima cualidade que pode ter un actor. Mais non a teñen todos e debemos, pois, apreciar os que a posúen. O que merece verdadeiramente o nome de intelixencia pódese considerar como o primeiro talento do teatro. Ela soa é a que fai grandes os actores, e sen ela nunca se pode ser máis que un deses mediocres suxeitos, a quen algúns adornos na figura ou na voz dan algunhas veces brillantez, mais de quen o entendido non pode estar plenamente satisfeito. Non abonda con comprender os parlamentos que un autor puxo na nosa boca e tampouco con non dicilos a contrasentido. É necesario comprender en cada instante a relación que pode ter o que nós dicimos co carácter do noso personaxe, coa situación en que estamos en escena e co efecto que iso debe producir na totalidade da acción. Esta sorte de comprender é tan delicada que, para detallala con razoamento, esixiría ela soa unha obra moi estensa. Voume limitar a algúns exemplos que han ser ben sutís para explicar os diferentes coidados que son precisos reunir para amosar unha verdadeira intelixencia.

Temos que dicir nunha escena *bo día*. Esta expresión é ben simple, e todo o mundo a entende. Mais non abonda con comprender que se trata dunha cortesía que se ten coa xente que chega ou que un atopa: hai mil maneiras de dicir *bo día*, segundo o carácter e a situación. Un namorado di *bo día* á súa amante con aquela dozura e aquel afecto que amosan os seus sentimentos para con aquela a quen saúda. Un pai dío con tenrura ao fillo que ama, e

cunha frialdade mesturada de desgusto a aquel con quen está descontento. Un avaro, mesmo dicindo *bo día* ao seu amigo, debe amosarse inquedo. O ciumento apunta unha cólera que o decoro lle impide manifestar cando saúda a un mozo que está obrigado a recibir contra a súa vontade. Unha criada di *bo día* cun ton engaiolante e cómplice ao namorado que a súa señora ama, e cun ton brusco ao ancián que trata de conseguila á forza. Un fachendoso saúda cunha cortesía afectada e mesturada cun ton de orgullo que demonstra que, se ten a ben saudarvos, é por amabilidade, e que, con rigor, non estaría en absoluto obrigado a facelo. O home triste di *bo día* cun ton aflicto. O criado que fixo unha trasnada ao seu amo diríxese a el cun aire que busca amosar seguranza, mais a través do cal debe adiviñarse o temor. Un pillabán saúda aquel que vai embelecar cun ton que debe inspirar confianza a quen vai ser obxecto da súa traizón, e onde o espectador debe percibir que medita unha falcatruada. Cumpriría detallar todos os caracteres da humanidade e todas as situacións da vida, se quixesemos explicar as innumerábeis variedades que se poden atopar na expresión dunha palabra que semella tan simple de primeiras. O Señor da Torilliere, pai daquel que aínda vemos no teatro, era nesta empresa o actor máis perfecto que eu nunca escoitara. Non cría que un só monosílabo fose inútil no seu personaxe; un *sì*, un *non* na súa boca denotaba continuamente a situación e o carácter. Vin despois as mesmas cousas interpretadas por actores considerados brillantemente intelixentes e que estaban ben lonxe de comprendelas coma el. Esta intelixencia, a que nada escapa, é a que fai o comediante excelente superior ao lector e, na miña opinión, mesmo ao home culto. Porque todos aqueles a quen a natureza deu o enxeño estarían en situación de interpretar a comedia se esta cualidade entrañase necesariamente a intelixencia de que falo. Mais temos demasiadas experiencias do contrario e, con gran enxeño e educación, vimos moitos actores non comprender máis que a aparencia do seu personaxe. Hei cesar de falar verbo dunha materia inesgotábel, mais o coñecemento dos diferentes pun-

tos que hei tratar a continuación ha podervos dar, señora, a facilidade de voltardes vós mesma a este que eu abandono agora, e de realizar certas reflexións que a modo vos han persuadir de que toda a arte do teatro depende desta única parte.

A EXPRESIÓN

Chámaselle expresión á destrezacon que se lle fai sentir ao espectador todos os impulsos nos un quere semellar que está inmerso. Digo que un quere semellalo, e non que un estea verdadeiramente inmerso. Con este motivo, señora, vouvos revelar un deses erros brillantes polo que un se deixa seducir, e no cal algo do charlatanismo por parte dos comediantes pode ter axudado moito. Cando un actor interpreta coa forza necesaria os sentimentos do seu personaxe, o espectador ve nel a máis perfecta imaxe da verdade. Un home que estea verdadeiramente nunha situación similar non se expresaría de ningunha outra maneira, e cómpre levar a ilusión a tal extremo para interpretar correctamente. Sorprendidos de tan perfecta imitación da verdade, algúns colléronna como a verdade mesma e creron o actor afectado polo sentimento que representaba. Colmáronno de gabanzas, que o actor merecía, mais que partían dunha idea falsa, e o actor, que atopaba o seu beneficio en non destruíla, abandonounos no erro apoiando o seu parecer.

Ben lonxe de eu me someter nunca a este parecer, que é aceptado case xeralmente, sempre me semellou demostrado que se un ten a desgracia de sentir verdadeiramente o que debe expresar, non se está en situación de interpretar. Os sentimentos sucédense nunha escena cunha rapidez que non se acha en absoluto na natureza. A breve duración dunha peza obriga a esta precipitación que, ao aproximar os obxectos, lle dá á acción teatral toda a calor que lle cómpre. Se nun momento de tenrura vos deixades arrastrar polo senti-

mento do voso personaxe, o voso corazón hase atopar subitamente oprimido e a vosa voz ha afogar case completamente. Se cae unha soa bágoa dos vosos ollos, os saloucos involuntarios hanvos amolar a gorxa e havos ser imposíbel pronunciar unha soa palabra sen eses xemidos entrecortados tan ridículos. Se debedes entón pasar de súbito á máis grande cólera, ¿havos ser iso posíbel? Non, sen dúbida. Trataredes de recuperarvos dun estado que vos priva da facultade de continuaredes, unha friaxe mortal hase apoderar de todos os vosos sentidos e, durante algúns instantes, non interpretaredes máis que mecanicamente. ¿Que ha ser, nese momento, da expresión dun sentimento que demanda moita máis calor e forza que o primeiro? ¿Que horríbel transtorno non ha producir iso na orde dos matices que o actor debe percorrer para que os seus sentimentos semellen ligados e parezan nacer os uns dos outros? Examinemos unha circunstancia diferente que nos ha dar unha demostración máis apreciábel e que os prexuízos terán difícil combater. Un actor entra en escena, as primeiras palabras que escoita deben causarlle unha sorpresa extrema, comprende a situación e, de súbito, o seu rostro, a súa figura e a súa voz denotan un asombro que impresiona o espectador. ¿Pode o actor estar verdadeiramente asombrado? El sabe de memoria o que lle van dicir: entra en escena xustamente para que llo digan*.

A Antigüidade legounos un feito singular e que semella axeiado para soste a idea que eu trato de combater. Un famoso actor trágico, chamado Esopo, interpretaba un día os furores de Orestes. No momento en que tiña a espada na man, un escravo destinado ao servizo do teatro atravesa a escena e crúzase infelizmente no seu camiño. Esopo non dubida nin un instante en matalo. Eis un home que semella tan inmerso no seu personaxe que experimenta ata o

* (N. do a.): Sei que neste artigo estou completamente oposto ao sentimento de meu pai, como se pode ver nos seus pensamentos verbo da declamación. O respecto que debo á súa decisión, o recoñecemento para co meu mestre na arte do teatro, abonda para me persuadir de que estou trabucado; máis pensei que a miña reflexión, verdadeira ou falsa, non sería inútil ao lector.

furor. ¿Mais por que non mata ningún dos comediantes que interpretaban con el? Porque a vida dun escravo non valía nada, mais estaba na obriga de respectar a dun cidadán. O seu furor non era, xa que logo, tan verdadeiro, pois permitíalle á súa razón toda a liberdade de elección. Mais, como un hábil actor, aproveita a ocasión que o azar lle presentaba. Non digo que interpretando parlamentos de gran paixón o actor non sinta unha emoción moi intensa; é, mesmo, o que ten de fatigoso o teatro. Mais esta axitación provén dos esforzos que cómpre facer para encarnar unha paixón que non se sente, o que lle dá ao sangue un movemento extraordinario que pode mesmo enganar o actor se non examinou con atención a verdadeira causa de onde provén.

Cómpre coñecer perfectamente cales son os impulsos da natureza nos demais e permanecermos sempre o bastante donos da nosa alma como para facela, a vontade, semellarse á dos outros. Esta é a grande arte. Velaquí de onde nace esta perfecta ilusión a que os espectadores non poden opoñerse e que os arrastra ao seu pesar.

É preciso que a expresión sexa natural. Con todo, crese moi comunmente que non se debe reter nos límites exactos da natureza. Estes serían, dise, de pouco efecto e só producirían unha interpretación fría. Meu pai ten o costume de dicir que para impresionar cómpre ir dous dedos máis aló do natural; mais que se se supera esta raia, de contado un é esaxerado e desagradábel. Este xeito de falar explica divinamente o perigo que o actor ten decote de expresar ou de máis ou de menos. Examinemos, sen embargo, se non se poderían atopar na natureza uns modelos que, perfectamente seguidos, darían a extrema verdade acompañada da enerxía necesaria. Observemos o mundo. Non digo só ese mundo escollido que presume de distinción, digo o mundo en xeral e, máis ben, os humildes que os grandes. Estes últimos, afeitos polo uso e a cortesía a non se deixaren arrastrar polo primeiro impulso en presenza doutro, poden dar poucos exemplos da expresión máis vital. Mais os homes

dun rango menos elevado, que se abandonan máis doadamente ás impresións que reciben, o pobo que non sabe reprimir o máis mínimo os seus sentimentos, son os verdadeiros modelos da expresión intensa. Neles podemos ver o abatemento da dor, a humillación dun suplicante, o orgullo despectivo do vencedor, o furor levado ao exceso. Aí é onde atopamos, máis que en calquera outra parte, os exemplos da expresión do tráxico. Engadamos soamente un verniz de cortesía e todo será perfecto. Nunha palabra: cómpre expresarse como o pobo e presentarse como os grandes.

Non se debe nunca esaxerar a expresión, é unha regra indiscutíbel. Mais é preciso comprender que a esaxeración non procede xamais da excesiva forza do sentimento. É o accesorio o que a bota a perder, isto é, a mecánica do xesto e da voz. Se para producir unha expresión vigorosa se fai un xesto violento despois de amosar que un o preparaba, se un se detén despois nunha posición forzada, se lle dá á voz un impulso demasiado forte e longo e se emite un son demasiado diferente dos outros, daquela un é esaxerado. A aspereza e a pesadez fan os actores forzados. Canto máis vivo é un arrebatado, menos cómpre permanecer nel: niso se imita a natureza que non é quen de soste-lo longo tempo as situacións que a atenzan.

O SENTIMENTO

Os movementos que nacen no espírito con gran prontitude e sen a axuda da reflexión, e que desde o primeiro instante nos determinan malia a nós, son os únicos que deberían levar o nome de sentimentos. Hai dous que son predominantes e que podemos considerar como orixe de todos os outros: o amor e a cólera.

Todo o que non nace dunha destas fontes é doutra especie. Por exemplo, a alegría, a tristura e o medo son simples impresións. A ambición e a avariza son paixóns meditadas. Mais a piedade é un

sentimento que nace do amor. O odio e o desprezo son os fillos da cólera.

Esta distinción que posibelmente atoparedes algo metafísica, señora, era necesaria para vos facer comprender a razón que me determinou a ordenar todos os sentimentos en dúas únicas clases. Uns son *tenros* e outros son *enérxicos*. Os primeiros reciben do amor o seu carácter principal e os segundos están sempre máis ou menos acompañados da cólera.

A TENRURA

Os momentos conmovedores son aqueles que se denominan ordinariamente como sentimento. Este vocábulo é demasiado xeral e heime servir do de tenrura, que me parece máis conveniente e positivo. Velái a parte da expresión que demanda maior dozura e fineza. Cómpre gardarse ben de empregala a destempo e de crer, como acontece con algunhas persoas, que se está na obriga de enterrecerse decote cando un encarna un papel sensíbel. Se semellante personaxe ten momentos de tranquilidade ou de ledicia, é ridículo interpretalos cun ton choroso. Non digo que sexa preciso rir ás gargalladas cando só se sente esa alegría doce que se atopa nos personaxes elevados e nos instantes de nobreza; antes ben, cómpre que a voz e o rostro amosen a ledicia. Imaxinamos erroneamente que un aire sereno deshonoraría a traxedia. A voz afogada e a declamación triste opóñense á verdade nesas ocasións, e non vemos máis que abondosos exemplos deste defecto.

Cando a escena obriga a adoptar un ton conmovedor é preciso comprender ben de que clase é a tenrura que un debe expresar. A tenrura dunha nai coa súa filla, dun súbdito fiel co seu Rei ou dun namorado coa súa amada teñen todas un carácter diferente e cada unha ten a súa maneira de ser representada. O sentido común fai

comprender doadamente este principio. Mais cómpre moita sutileza para distinguir ben as diferencias dun sentimento que nun primeiro momento semella ser para toda ocasión o mesmo. Non podería comprometerme a detallar todos os tons de que un mesmo sentimento é susceptíbel. Deixo aos espíritos sensíbeis o coidado de percibilos por eles mesmos. Todo o que vos podó facer observar, señora, é que a tenrura non é case nunca no teatro un impulso único, e que vai polo común acompañada dalgún outro que debe caracterizar a situación e servir de guía ao actor no xeito en que debe amosarse enternecido. Ben é o temor pola persoa que se ama, ben é a inqueda por perdela ou a dor de verse afastado dela. Algunhas veces é o desespero de non poder agrada-la ou a piedade pola súa triste situación. Pode ser o remorso dun amor ilexítimo, a cólera por un abuso de confianza, cólera que, por non destruír por completo a tenrura, é aínda máis viva, e mil outras que observaredes doadamente se tedes ante os ollos a regra que veño de vos dar. Nos momentos en que se expresa unha tenrura de amor cómpre gardarse moito de excederse na expresión porque devén indecente, sobre todo nas mulleres. Cómpre evitar os berros porque destrúen o carácter da tenrura, que é unha paixón doce. Este sentimento é o que os actores mediocres reproducen polo ordinario bastante ben, con tal de non caer na sosaría. Non debe un facerse cargo deste papel se non se ten unha voz harmoniosa e un rostro interesante, porque uns ollos duros e unha voz ruda se opoñen a unha expresión que debe ser delicada.

A FORZA

O arrebató é máis difícil e raramente o encontramos ben interpretado, porque esixe na interpretación tanta moderación como vigor. O home a quen unha violenta paixón arrebató non perde completamente o sentido, aínda é quen de reflexionar, e un xeito de interpretar con demasiada violencia este estado amosa lou-

cura. Hai uns límites que observar segundo a ocasión. Se lle falarmos a unha muller, cómpre conservar, tanto como sexa posíbel, o respecto que se lle debe, mesmo dicíndolle as cousas máis enoxosas. É algo que o home ben nacido sente divinamente e que sería difícil definir. Se un home é o noso subordinado, farémonos despreciables se levamos demasiado lonxe o insulto porque el non está en situación de se vingar. Se for o noso superior, mesmo se lle falamos con ousadía, gardarémonos de non poñelo xamais na necesidade de comprometerse ou de caer na deshonra por aturar pacientemente o que un home non debería aturar: porque non se trata de interpretar para si mesmo, cómpre interpretar constantemente para os demais. Eis o que non se observa a penas: nos casos de que veño de falar o puño pechado produce mal efecto.

O FUROR

Hai algunhas situacións, en verdade escasas na realidade, mais impresionantes, para as que case non saberíamos dar regras porque o ben ou o mal interpretar dependen de tan poucas cousas que é máis doado sentilo que explicalo. Isto acontece cando o personaxe se atopa transportado fóra da natureza e por riba da humanidade. Tales son as escenas de furor. O actor neses momentos non debe gardar ningunha medida nin posición fixa en escena. Os movementos do seu corpo deben amosar unha forza superior á de todos os que o rodean. A súa ollada debe inflamarse e encarnar o delirio. A súa voz debe ser algunhas veces atronadora e outras apagada, mais sempre sostida por un extremo vigor do peito. Sobre todo debe camiñar e moverse moito, pois a figura dun furioso nunca se presenta estendendo os brazos e tremendo inmóbil. É doado, cando se procura interpretar ben os arrebatos, caer no ridículo, pois non todo o mundo está capacitado para o facer ben. Sobre todo cómpre advertir que todos os arrebatos non son da mesma especie. Os de Orestes

en *Andromaque*³⁵ son o resultado dun amor desesperado. En *Electre*, da dor dun crime involuntario. En *Oedipe* é o horror de verse obxecto da cólera divina, e o encadeamento inevitábel de todos os crimes. En *Hérode*³⁶ é o abatemento dun esposo que fixo perecer a aquela que adoraba, e a deshonra dunha paixón desprecíbel. Todos estes arrebatos teñen caracteres diferentes, e débese, ao interpretalos, poñer sempre ante os ollos do espectador o sentimento de onde nacen os mesmos.

O ENTUSIASMO

A profecía de *Joad* é menos penosa e infinitamente máis difícil, porque esixe máis grandeza e máis variedade. *Joad*, animado polo espírito divino, debe amosarse cheo dunha maxestade que lle é estraña. Ve confusamente o porvir que, a modo, se desenvolve ante os seus ollos. Cando reprocha ao pobo xudeu os crimes de que está manchado, non é o home, é Deus quen fala. Despois as calamidades da súa nación arríncanlle as bágoas e a humanidade abrolla. Finalmente, o Profeta cheo dun sagrado xúbilo, prevé a chegada do Mesías e anúnciao a toda a terra. ¡Canta dificultade supón interpretar estas diferentes expresións cunha forza sobrenatural sen ofuscarse nunca, e parecer sempre posuído dun impulso divino que nos obriga a falar ao noso pesar! Mais cómpre gardarse ben de interpretar os furores da pitonisa en troques do entusiasmo do profeta; tal é o que vemos acontecer nalgunhas ocasións. É preciso ser instruído pola natureza para chegar á perfección en parlamentos desta clase. A arte non ha medrar nunca se non está sostida polos talentos naturais.

³⁵ Obra de Racine estreada no ano 1667.

³⁶ Así como vén de citar os exemplos de *Electra* e *Edipo*, amplamente coñecidos na tradición occidental, cando François Riccoboni trae o exemplo de Herodes refírese non á tradición popular vinculada á celebración da festa do Nadal, senón á fonte orixinal recreada, entre outros, por A. Hardy en 1610 coa súa *Mariamme*, ou, máis probabelmente, á obra de Tristán l'Hermite, *La Mariane* (1636), cun Herodes que ordena matar a súa muller, falsamente acusada de pretender envenenalo, e impulsado por un destino supremo que chega a martirizar a súa propia conciencia. Foi Josefo, no Renacemento, quen recuperou a historia orixinal no seu *Bellum Judaicum*.

A NOBREZA

Este é o lugar axeitado para explicar de onde nacen na representación estas dúas disposicións tan escasas: a nobreza e a maxestade. Semella que só recibimos estas cualidades da natureza e que a arte ou a reflexión non poden ter ningunha parte niso. A experiencia parece confirmar esta opinión. Os homes coa máis fermosa aparencia están algunhas veces privados de toda nobreza. Por outra parte, recordo ver interpretar moi nobremente un papel de petimetre por un afeccionado que tiña unha figura tan pouco feita que nin as roupas máis habilmente adornadas podían agachar o defecto do seu porte. ¿De onde ven, pois, a nobreza? Da perfección da actitude máis que de calquera outra cousa. Se un actor realiza movementos relaxados e sen afectación, a súa interpretación será nobre. É a soltura no xeito de andar, a simplicidade na compostura, a dozura e o desenvolvemento no xesto que outorgan esta cualidade tan arelada. Cando non amosamos ningunha atención pola nosa figura e o espectador coída non ver traballar máis que o noso espírito, a nobreza está no seu máis alto grao.

A MAXESTADE

Polo que se refire á maxestade, vai moito máis lonxe e vémosla máis raramente. É, precisando mellor, a nobreza levada a un grao máis alto do ordinario. O porte imponente é un regalo da natureza, mais non abonda para amosar a maxestade. Cómpre engadir outra cualidade que depende da reflexión e que fai máis que os dons naturais. O actor que sente canto a súa posición o sitúa por riba de todos os que o rodean e que pon coidado en lle facer sentir o mesmo ao espectador, ha ser certamente maxestoso. Cando un Rei fala con bondade a un seu suxeito, cun desvelo que lle é grato, cómpre que ao expresar toda a amizade que sente

por el, os seus xestos contidos fagan ver que a súa grandeza lle impide descer a esas familiaridades que tería cun seu igual. Se ordena, que sexa coa seguranza dun soberano que non pode ser desobedecido. Se por casualidade un ousado o crispa, cómpre que esta paixón sexa reprimida pola razón e vencida polo desprezo dun home grande en demasía para se crer insultado. En fin, aquel que sente a súa ocupación é, con toda a certeza, maxestoso. Neste caso o trato cos grandes pode ser infinitamente útil. Penso, mesmo, que cómpre ter certa elevación no espírito para interpretar a grandeza dunha maneira conveniente. Pois se un pasa os límites da verdade nos lugares onde quere ser maxestoso, só chega a resultar ridículo. Un home non semella nunca tan cativo como cando quere sentar cátedra.

A COMEDIA

Semella que ata aquí non teña falado máis que do trágico. Mais non dubido, señora, que apreciades que todo canto dixer convén ao cómico tanto como á traxedia. Estas dúas clases de representacións seméllanse de mil maneiras. O cómico non forma parte da traxedia e non obstante os máis grandes movementos do trágico proveñen da comedia. Todas as paixóns e todas as situacións lle son propias, e nela o sentimento pode ser levado ao máis alto grao. A comedia ten, decote, personaxes nobres e instantes onde mesmo a maxestade é necesaria. A única diferenza que podemos facer entre un e outro xénero é que a comedia percorre todos os tons, e que a traxedia se restrinxen a un número máis pequeno. Estaríamos máis doadamente convencidos do cal expoñer se estivesemos afeitos a vermos interpretar o trágico sen esaxerar a voz e o xesto.

OS AMANTES

Vaiamos, pois, á comedia en concreto, é dicir, aos puntos que lle corresponden en exclusiva. Falemos da arte de suscitar o xúbilo. Isto é o que ten de máis difícil o teatro. Só falo aquí dos personaxes nobres da comedia, quero dicir, daqueles que están obrigados a faceren rir sen xestos nin baixeza.

A menos que un estea axitado por unha violenta paixón, caso no cal está no ton tráxico, na comedia debe ter un aire alegre e tranquilo. Un rostro contento dispón o espectador a rir na obra. Os actores cómicos só deben chegar á tristura cando resulta indispensable, de vagar, por graos e como persoas que a rexeitan. Se o seu papel non debe facer rir, non cómpre que se opoñan con semblante triste ou sombrío á impresión cómica que pode nacer dos personaxes cos cales comparte escena. Mais se eles mesmos teñen que dicir cousas risíbeis, deben empregar toda a súa arte para non atenuaren a expresión sen perder un ápice de nobreza. Velaí o que convén aos papeis do amante: son os que se deben interpretar cando un é novo, porque non teñen a mínima dificultade e porque habitúan o actor a este porte desembarazado que caracteriza o home de mundo.

OS CARACTERES

Cando perdemos esta primeira louzanía que tan ben senta ao amor e nos afianzamos na interpretación, debemos pasar a unha ocupación máis importante, a máis difícil do teatro: os papeis de carácter. Canto máis marcado é un papel máis difícil resulta interpretalo ben. Un pode, lendo, aprender como pensan os homes conforme os seus diferentes caracteres, aínda que só ao velos podemos coñecer o modo en que expresan os seus pensamentos. Cómpre, para se formar neste xénero, moito estudio do mundo. Cómpre ade-

mais estar dotado do talento de imitar doadamente o que un ve no outro. O carácter exerce unha influencia tan forte sobre a persoa que lle dá unha fisionomía particular, un porte que lle é propio, un xesto que a súa maneira de pensar transformou en hábito e, sobre todo, unha voz cun ton que non sabería convir a un carácter diferente. Son estas observacións ben delicadas e para as cales cómpre ter unha ollada sutil e precisa. Eu digo que a cada carácter corresponde unha voz particular; este é un dos medios máis seguros de encarnalo na súa máis grande perfección. A timidez dá unha voz feble e entrecortada, a fatuidade ten un ton dominante dunha certeza enoxosa, o home groseiro ten a voz chea e a articulación torpe, e o avaro que pasa a noite contando o seu ouro debe ter a voz rouca. Todos os demais caracteres están pouco máis ou menos no mesmo caso e esixen, cada un deles, un ton de voz que lle convén exclusivamente.

É preciso non perdermos nunca de vista o carácter do personaxe. Aínda que teñamos que dicir as cousas máis indiferentes, debemos pensar en non dicilas nunca como o podería facer aquel que non representa o mesmo carácter ca nós. Deste xeito créase un personaxe consistente e algunhas veces faise destacar en momentos en que o autor semellaría telo esquecido. Unha continúa atención á escena é a cualidade máis avantaxosa que pode ter un actor. Fai a interpretación tan compacta e unida que, sostida só por unha mediocre intelixencia, dá algunhas veces unha gran reputación a actores, polo demais moi defectuosos. A distracción, polo contrario, é tan gran defecto que só o aspecto ausente nos fai insoportábel un actor.

O que veño de dicir sobre os papeis de carácter debe facervos estimar, señora, que para ter este encargo cómpre ter un talento particular. Non é dado a todo o mundo poder metamorfosearse e mudar de talante, de voz e de fisionomía cada vez que muda de vestuario. Non é cousa, neste xénero, de interpretar debilmente. Cómpre, nos caracteres, empregar trazos decididos e firmes, o que

non se fai doadamente cando non se quere forzar en nada a natureza. É algo máis sorprendente do que un pensa o feito de que os actores, que a nada que teñan cabeza, tremen ao entraren en escena e sexan quen de controlarse ata o punto de amosaren toda a audacia de que cómpre revestirse en situación semellante. O xénero do cal veño de falar chámase alta comedia porque une á vez o gracioso e a nobreza.

A BAIXA COMEDIA

Os criados, os campesiños, os vellos ridículos, os papóns e eses personaxes bufonescos que só aparecen ordinariamente en escenas episódicas constitúen o cómico de segunda clase. Non é necesario dicir canto máis doados son de desempeñar estes papeis que aqueles de que veño de falar. Todo o mundo o ve e está conforme. A razón é simple. Canto menos obrigado se está de ter nobreza e gracia na figura, precisión e flexibilidade na voz, tanto máis doada se fai a interpretación. Estas son, mesmo, cualidades de que cómpre desfacerse cando se interpreta a baixa comedia. Un vello debe presentarse como un home cunhas pernas que teñen dificultade para sostelo, a súa voz non debe ser plena e sonora e o seu xesto debe ser tardo, feble e pouco desenvolto, pois os brazos dun home a quen a idade encorvou as costas e aproximou os ombreiros teñen dificultade para se elevaren. O criado, máis mozo e máis áxil, debe amosar máis vigor aínda que non máis gracia, e en toda a súa persoa debe sentirse a falta de educación. O campesiño é aínda máis groseiro e máis torpe. A súa voz debe ser máis dura e a súa maneira de xesticular debe representar a rusticidade do seu estado. Preguntarédeme, quizais, se para teren éxito estes actores deben estar faltos de gracia. Responderéi a esta cuestión fixando os límites nos cales deben conterse. O actor da baixa comedia debe afastarse completamente das boas maneiras que un pode adquirir pola educación e polo trato social. Debe, todo o

máis, amosar só o que se chama unha boa disposición natural. Non debe tampouco, para se afastar dos movementos cheos de gracia que se empregan unicamente nos papeis nobres, adoptar xestos crebados e contorsionados, nin adoptar co corpo e cos ombreiros posturas esaxeradas que a natureza non pode dar a ninguén e que proveñen da chufa das pezas de feira³⁷. Non debe nunca descer ata un grao de baixeza que o envileza en exceso aos ollos dos espectadores, mais debe gardarse de ser nobre. Un deses sofistas de moda podería dicir que os caracteres máis baixos teñen o seu aquel de gracia e de nobreza, mais tan só son palabras de que percibimos a futilidade cando examinamos as cousas de preto. Non podo deixar de censurar un uso que teño visto practicar decote en todos os teatros do mundo. Cando un criado se disfraz para semellar un home de condición e vémolos aparecer cun vestiario feito expresamente para resultar extravagante e de que non atoparíamos un semellante en todo o Reino. Este uso é ben contrario ao bo sentido. Normalmente suponse que colleu un traxe do seu amo e moitas veces é o propio amo que llo dá e lle ordena coller este disfrace; seguramente o amo ten traxes como lle corresponde á súa nobreza, e o propio criado sabe como as xentes de bo ton se visten. Admito que se atope apurado nun traxe cun esplendor que lle é extraordinario para el, mais o traxe debe ser rico e nobre. É se o actor sabe ser verdadeiramente cómico, o contraste do seu vestiario e da súa interpretación halle servir moito mellor que unha indumentaria ridícula e fóra de lugar. Con respecto a estes papeis esaxerados, de que non se fai uso máis que de paso e raramente, é inútil dar ningún precepto para interpretalos ben. Pódense ver os orixinais da súa figura nos deseños grotescos de Callot³⁸, e empregalos como un o xulgar conveniente. Hai espectadores a quen este xénero complace.

³⁷ Escena burlesca propia dos séculos XVII e XVIII que se representaba á entrada do teatro como reclamo. Tamén pezas de feira.

³⁸ Jacques Callot nace no 1592 e morre no 1622. Pintor francés que residiu en Florencia entre 1609 e 1622. Alumno de Parigi –arquitecto de teatro– en 1614, foi estimado polas súas ilustracións *Trois Pantalons* e *Balli di Sfessania*, onde plasmou a tipoloxía da Commedia dell'Arte e onde se adiviñan trazos futuros do teatro moderno.

AS MULLERES

Os papeis cómicos das mulleres deben interpretarse segundo os mesmos principios que os dos homes. Fóra diso, o xeito da muller ten máis dozura e xentileza. Aínda hoxe se seguen os bos principios para os papeis de vella e de campesiña. Mais non podo queixarme abondo pola teima que existe desde hai tempo en outorgar nobreza ás criadas. O seu xeito de interpretar converteuse, pouco máis ou menos, no dunha namorada alegre, e iso seméllame contrario ao natural. É certo que os autores cómicos dos nosos días contribuíron moito a este defecto. Unha criada observa as xentes que chegan á casa da súa ama, mais nunca se mestura con elas. Pode aprender algo, mais non o pon en uso. O carácter do seu espírito é o de ter máis malicia que delicadeza. E os pensamentos máis claros deben ser expresados na súa interpretación con toda a forza de alguén que é quen de concibilos, mais non co encanto dunha persoa afeita á conversación brillante. Vemos poucas actrices manterse nestes límites. A meirande parte vístese dunha maneira pouco conveniente ao seu personaxe. As que interpretaban na miña mocidade sabían caracterizarse mellor. O desexo de brillar mudou todo. Agora o vestiario da criada é algunhas veces máis espléndido que o da súa señora: as súas orellas estan cargadas de diamantes e apreciamos, na súa interpretación, tantos adornos como na súa saia.

O GRACIOSO

Véxome agora na obriga de procurar de onde nace o gracioso. É un punto moi delicado e a miúdo un se equivoca. E se o gusto natural non retén o actor no verdadeiro camiño, irrita en troques de facer rir. Cómpre subliñar que un cómico debe ser gracioso non só cando está nunha situación agradábel e cando di cousas divertidas, mais tamén está obrigado a facer rir cando se atopa nunha situación infeliz e cando fala de cousas tristes. Nos momentos de alegría, un

semblante alegre e un xeito de dicir natural abundan para soster a broma. Mais nos momentos de tristura, ¿cal é o procedemento para facer rir? É preciso gardarse de unir ao sentimento doloroso que nos embarga ningún deses trazos que elevan o espírito e que fan a un tempo estimar e compadecer aquel que vemos en desgracia. Nun papel serio, o temor, por exemplo, debe estar sostido por esta firmeza que, amosando un home capaz de aturar con coraxe o infortunio, fai respectar a forza dos seus sentimentos. Nun cómico, ao contrario, cómpre ter a expresión desa covardía que degrada ao desgraciado e que nos fai rir do seu desastre. Así pois, é preciso levar coidado e non equivocármonos, pois non podemos rir nin chorar da desgracia cando nos resulta allea. Un e outro sentimento xorden en nós segundo vexamos como sufren o percance que nos presentan. Levemos esta reflexión a todas as situacións e sentiremos a diferenza entre a expresión seria e a cómica para un mesmo acontecemento.

Hai aínda un xeito de resultar gracioso que nunca falla. É estar serio fóra de lugar. Este método ben empregado fai tanta máis impresión canto que nos presenta a imaxe dun ridículo bastante común. Cando vemos un personaxe polo cal temos pouca estima e, algunhas veces, desprezo, crese extremadamente importante e adquirir un ton superior, rimos do falso das súas ideas e da gran atención que quere que prestemos ás súas pequeneces. Deste disparate nace o xénero que se chama papeis de capa³⁹. Nesta ocasión cómpre interpretar como un tráxico para ser completamente divertido. Mais é necesario que o actor manteña unha desunión entre a voz e o xesto que lle impida ser nobre. Velaquí unha boa ocasión para empregar a gravidade de Scaramouche⁴⁰, de que fala Racine no prefacio dos *Plaideurs*⁴¹. O papel de capa é, de todos os papeis da

³⁹ A. Bouchard (1878) defíneno como: “Emploi de l’ancien répertoire; il est remplacé de nos jours par les pères nobles et les financiers”.

⁴⁰ Designación francesa do personaxe da *Comedia dell’Arte* Capitán Scaramuccia, que sempre presume da súa elevada alcurnia.

⁴¹ Estreada no ano 1668.

baixa comedia, con que se acada o éxito con máis dificultade. Poderíase mesmo situar na clase da alta comedia, en vista do seu mérito e da súa dificultade.

O actor debe sobre todo observar que canto máis divertido é o que vén de dicir menos debe tomar parte na diversión. É un gran defecto, e case insoportábel, rir un mesmo cando fai rir os outros, porque esta falta destrúe a ilusión.

A INTERPRETACIÓN MUDA⁴²

A parte máis estimábel nun comediante é a interpretación muda. Pouca xente a domina. Cómpre que todas as paixóns, todos os movementos da alma e todas as mudanzas do pensamento se reflitan no rostro do actor, se quere trasladar aos espectadores este interese vivo, que os ata ao Teatro.

Para chegar a este grao de expresión é avantaxoso ter recibido da natureza uns trazos marcados, de xeito que poidamos percibir doadamente os movementos. Cómpre que as faccións adopten a cada instante o carácter que convén á situación e que non se force tanto como para devir nun xesto forzado. Este defecto é moi común porque todo o mundo trata de interpretar co rostro, e non todos os actores teñen ese talento. Sen embargo, é doado non facer estes xestos: a suavidade dos movementos do rostro depende dun hábito puramente mecánico. A parte alta do rostro debe traballar sen pausa, e a boca e o queixo non deben moverse máis que para articular. Dise, con razón, que os ollos son o espello da alma. Con eles debemos representar todos os impulsos interiores. Por iso cómpre telos dunha cor marcada e dunha vivacidade que se perciba de

⁴² “Le terme de jeu muet, très utilisé au XVIIIe siècle, a deux acceptions. Au sens précis, il désigne à la fois le comportement du personnage à qui l’on parle et, chez celui qui a la parole, les gestes et attitudes qui précèdent, accompagnent et parfois interrompent son discours” (Rougemont 1988: 120).

lonxe, co fin de interpretar co rostro dun xeito perceptíbel. Os movementos da fronte axudan moito ao dos ollos. Un actor debe adquirir, a forza de exercicio, a facilidade de enrugar a súa fronte elevando as cellas, e de fruncir o entrecello baixándoas fortemente. A fronte enrugada, o ceño fruncido a diferentes graos e os ollos ben abertos ou case pechados, sinalan as diferentes expresións. A parte das meixelas que está xustamente baixo os ollos pode tamén, elevándose e baixando, contribuír en algo, mais cómpre ser moderado no movemento desta parte, que devén forzado doadamente. No referente á boca, non debe realizar movemento máis que para rir porque os que nos momentos de aflición baixan as comisuras da boca para chorar amosan un rostro moi feo e moi innobre. Todas estas maneiras de expresar deben empregarse ao falar. Con todo, só as menciono no artigo da interpretación muda porque ocupan aquí o lugar máis relevante e porque enxendran a máis grande beleza. O corpo tamén actúa nestas ocasións e contribúe á expresión tanto como o rostro, mais cómpre moderar moito os seus movementos na interpretación muda. Non só os xestos demasiado marcados e frecuentes resultan ridículos no actor que non fala, mais tamén poden prexudicar a atención do espectador para o que fala, o que dana o curso da escena: a atención é o máis necesario nesas ocasións. Un non debe semellar nunca insensíbel ao que escoita dicir, sobre todo se a cousa é de natureza para nos interesar. Mais non debemos esquecer nunca que o actor que fala é o que domina a escena, e que os que o escoitan non son máis que subalternos, por importante que sexa o carácter que representan. Vemos a moitos actores faltar a este principio, sobre todo aqueles que interpretan papeis de baixa comedia. O desexo de seren divertidos tanto como poidan, lévaos a facer, mentres están en silencio, contorsións moitas veces a contrasentido e fóra de lugar, ridiculez que divirte algúns espectadores e indigna as xentes de gusto.

O CONXUNTO

A unión que se debe atopar na interpretación e na narración de todos aqueles que están ao mesmo tempo en escena é o que se chama o conxunto. Esta arte demanda moita atención e dominio do teatro. Cómpre que varios actores, que normalmente teñen cadanseu carácter e unha situación que nunca é a mesma, conserven na súa interpretación certa relación que os preserve de ferir o oído ou a ollada do espectador. Podemos comparalos aos músicos que cantan un fragmento en varias partes; cada un articula uns sons diferentes, mais todos xuntos forman unha mesma harmonía.

Vexamos de que maneira o oído conduce os comediantes a este conxunto de que veño de falar. Cando un actor rematou o que tiña que dicir, aquel que colle a palabra despois del debe comezar co mesmo ton co cal o outro vén de rematar. Se os actores que están en escena teñen un bo nivel, han estar en harmonía porque cada un, ao rematar a súa estrofa, introduce o ton que debe seguir. Mais se achamos alguén que, afastándose do ton axeitado, nos deixa ben lonxe daquel de que debiamos partir naturalmente, nada nos dispensa de coller o seu ton, por malo que poida ser. Mais a través de transicións imperceptíbeis e rápidas, cómpre volver ao ton que a situación demanda. Débese atopar nos xestos e nos movementos de todos os actores a mesma correspondencia que nos tons da súa voz. Unha atención moi natural fai a cousa extremadamente doada. Que cada quen analice en que posición se atopa fronte aos outros. Se no seu papel debe amosar superioridade ou respecto, se lle convén mirar atrevidamente á cara de quen fala ou evitar o encontro dos seus ollos. E que acepte, segundo as circunstancias, que os movementos dun produzan os do outro, e que todos se manteñan exactamente na situación na cal a escena debe situalos. Os actores que permanecen sempre inmóbeis cando están en silencio e que non actúan máis que cando teñen que falar e tamén os que cun aire ocioso levan as súas olladas dun lado ao outro non saberían chegar a este unidade. Ao contrario, prexudican-

na coa súa indolencia. Todos os actores deben contribuír a aumentar a forza da expresión daquel que fala, e cando colaboran na acción ante os ollos do espectador, axudan grandemente a seducilo.

A INTERPRETACIÓN DE TEATRO

Algunhas veces todos os actores calan por un tempo e fan coñecer polos seus movementos o que acontece dentro deles mesmos ou o pensamento que os ocupa. Eis a interpretación de teatro, método tan gabado e tan escasamente posto en uso. Non ten máis límites que os que debe recibir do propio asunto. En tanto que podamos expresar cousas novas e que non saian nunca de situación, podemos estendernos na interpretación de teatro sen ningún temor. Podemos abandonar o noso lugar para ir buscar un actor moi afastado, inverter toda a orde na cal a escena comezou. E todo iso está ben sempre que conservemos a calor do momento, porque un instante de frío bota todo a perder.

De aquí procede a interpretación da pantomima, que non fixemos máis que mencionar por riba ata este momento e que poderíamos desenvolver con extensión, mais esixiría un estudio infinito. Hei dicirlle soamente a quen teña o propósito de aplicarse neste xénero que a pantomima non pode amosar aos ollos máis que situacións e que só podería expresar sentimentos. Todo o demais necesita da axuda da palabra. Así a pantomima, que está privada dela, non pode nin facer exposición, nin contar un feito, nin detallar reflexións. Só debe, desde o comezo ata a fin, progresar de situación en situación. Isto é o que fai este xénero de composición tan difícil.

Aquí tedes as partes máis coñecidas da *Arte do Teatro* abondo detalladas como para que unha persoa tan intelixente como vós sodes, señora, non teña a necesidade dun discurso máis longo. Vouvos agora falar doutras que só os actores perciben e das cales os

espectadores senten o efecto sen coñeceren a súa arte. Son dúas cuestións moi importantes, sobre as cales se tiran dodadamente ideas falsas e que se chaman o tempo e a fogaxe.

O TEMPO

O tempo encerra a precisión do momento en que se debe falar así como os intervalos que cómpre deixar no discurso para que descanse o espectador, para lle dar o tempo de asimilar novas impresións e para afastar, uns dos outros, os diferentes sentimentos que enchen sucesivamente un papel. Os que só interpretan maquinalmente non observan nunca estas pausas. Os que non son máis que imitadores emprégannas a cotío fóra de lugar e outros usan delas en exceso, o que dá á súa interpretación a máis desagradábel de todas as monotónías. Aquí tedes a regra que cómpre seguir para non errar. Cando debes responder a aquel que vén de falar, examinade se o que tedes que lle dicir é de tal natureza que non poida provir máis que dun impulso que o seu discurso vén de producir subitamente e sen preparación no voso ánimo. Ademais, este impulso debe semellar súbito e cómpre que a vosa resposta veña precedida dunha pausa. Porque cando ficamos sorprendidos por un sentimento imprevisto, o noso espírito énchese subitamente dunha multitude de pensamentos, mais non os distingue coa mesma presteza. Queda algúns instantes confuso ante a elección daquel que debe determinalo e, finalmente, o pensamento que adquire o maior ascendente sobre nós é aquel que nos arrastra. Daquela, todos os outros esváense e expresamos con firmeza o sentimento que nos domina. Nestas ocasións, o tempo ten a máxima brillantez e é absolutamente necesario. Hai moitas outras onde tamén se debe empregar. Cando a resposta que temos que dar non pode ser máis que froito do razoamento ou, se de súbito, dominados polo sentimento, a reflexión nos retén e só nos permite ceder gradualmente a un primeiro impulso. Ou cando por un esforzo que

realizamos sobre nós mesmos, dominámola enteiramente. Tratemos de explicar o precepto coa axuda dun exemplo.

Aquiles na sexta escena do cuarto acto de *Iphigénie*⁴³, pode facilitar un dos máis reveladores. Agamenón vén de facerlle unhas reflexións dunha soberbia que non poden máis que irritar este xove heroe e levalo á máis violenta cólera. Mais el reprímea tanto como lle é posíbel a un home do seu carácter. Non resposta axiña. Detense longo tempo, por fin fala e mentres pronuncia os versos

*Rendez grace au seul noeud qui retient ma colère*⁴⁴, etc.

as súas palabras son divididas por unhas pausas que expresan o contraste que producen nel a cólera e a reflexión. Finalmente a cólera arrástrao. Mais érrase a miúdo na expresión que convén nesta pasaxe. Teño visto actores, despois de teren pronunciado en voz baixa os dous primeiros versos, elevaren a modo a voz naqueles que seguen e remataren o fragmento cuns sons escandalosos.

Para expresar ben o sentimento e o carácter, o actor debe interpretar dun xeito completamente oposto ao que me referín. Nun home verdadeiramente intrépido, a cólera excesiva produce unha tranquilidade perfecta. Velaí o verdadeiro carácter da coraxe; colle o partido máis extremo sen que ningunha clase de timidez o poida facer vacilar. Aмосa, daquela, o sangue frío. Xa que logo, Aquiles debe dicir os dous últimos versos,

*Pour parvenir au coeur que vous voulez percer,
Voilà par quel chemin vos coups doivent passer*⁴⁵,

en voz baixa, aínda que con aire firme. Cómpre observar que con estas palabras el propón o combate e que tal proposición non se

⁴³ Obra de Racine estreada en 1674.

⁴⁴ *Dádelle gracias ao único lazo que contén a miña cólera.*

⁴⁵ *Para chegar ao corazón que queredes atravesar / Por este camiño os vosos golpes han pasar.*

fai nunca con berros indecorosos a alguén que merece a nosa estima. O movemento de cabeza ultraxante con que vemos algunhas veces acompañar ou seguir estas últimas palabras é, xa que logo, o máis contrario que se pode facer contra a nobreza e a verdade da situación. Este movemento mudo é ridículo e impropio. Mais remata unha gran escena e gústanos sermos aplaudidos ao saír, e o aplauso podería faltar interpretando ben, como veño de explicar. Porque os espectadores, afeitos a veren interpretar doutro xeito e a aplaudilo, están aparentemente persuadidos de que ese é o xeito correcto.

Regresemos ao tempo e examinemos as outras circunstancias onde as pausas son necesarias. Cando desexamos que aquel a quen falamos poña gran atención ao noso discurso, ou queremos que fique abraiado coas nosas razóns e que a súa alma reciba as impresións da nosa, debemos separar as distintas ideas que lle presentamos con pausas perceptíbeis. Damos por este medio á súa razón o tempo de medir as nosas palabras, e administrámonos os medios para aumentar a expresión gradualmente e para chegarmos ao punto de convencer ou seducir. Non hei falar deses momentos onde o corazón indeciso non sabe a que sentimento entregarse e pasa sucesivamente por movementos que non teñen en absoluto relación entre eles; todo o mundo comprende perfectamente que a elocución destes parlamentos debe ser cortada por tempos considerábeis. Só chamarei a atención sobre unha cousa e é a máis importante. Se o tempo que collemos é curto de máis, non produce ningunha impresión. Se é demasiado longo, aminora o sentimento que fixemos abrollar no espectador e que debemos conservar coidadosamente. Mercé a unha esquisita sensibilidade podemos dar ao tempo a súa xusta extensión. Permitamos ao espectador mergullarse o suficiente no que vimos de dicir para que sexa arrastrado polo que vai seguir, máis non permitamos que teña tempo de perder a ilusión. Sobre todo, non empreguemos as pausas máis que a propósito, por temor de que o oínte non se afaga e deveña á fin enteiramente insensíbel a elas.

A FOGAXE

O que os actores chaman fogaxe é precisamente o oposto ao tempo. Non é máis que unha vivacidade excesiva, unha volubilidade no discurso, unha precipitación no xesto por riba do habitual. Esta maneira de interpretar é algunhas veces necesaria e pode conmover moito cando se executa no momento preciso. As situacións en que unha paixón viva nos axita violentamente son as que con frecuencia dan lugar a esta fogaxe. O bo sentido indica moi claramente as ocasións onde convén como para que me entreteña en detallalas. Vou explicar tan só como se atopa en ocasións fóra de lugar, e como se entende ás veces por fogaxe o que non é máis que petulancia ridícula.

Se o noso espírito está animado de tal modo que non permite ningún lugar á reflexión, e non se atopa xa dono de si mesmo, cómpre falar con rapidez, moverse con vivacidade, non dar nunca aos outros o tempo de nos respostar e non conservar ademais ningunha orde nos xestos. Coido que apreciades, señora, a diferenza que fago entre o que denomino fogaxe e o que debe chamarse expresión viva e enérxica. Porque, excepto nas ocasións de que veño de falar, coa axuda do tempo expresámonos co maior vigor. Desta fogaxe que, ben empregada, produce excelentes efectos, naceu un defecto que desde hai moito tempo está en voga: trátase do uso inmoderado das tiradas. Cando un ten unha gran estrofa que dicir, cre resultar admirábel dicíndoa moi rápido e procurando, pola volubidade da súa lingua, deslumbrar o espectador, cousa que con frecuencia sucede. Non aprobei case nunca este método. Se un longo fragmento está cheo de cousas dignas de atención, deamos aos que nos escoitan tempo para comprender e apreciar todo. Se non encerra máis que palabras reunidas sen contido, convidemos o autor a acurtalo. Non digo que a tirada debe ser absolutamente desterrada do teatro, pois hai ocasións en que pode cadrar ben, mais son extremadamente escasas. Moitas das estrofas que un lanza deste xeito, se

fosen ditas máis lentamente, semellarían moi superiores ao oído do espectador delicado que quere entender todo o que escoita. Os actores novos teñen algunhas veces demasiada fogaxe e isto vólveos fríos. Queren enfatizar a expresión, mais a falta de hábito failles confundir a vehemencia e a precipitación coa forza.

A ESCOLLA

Meu pai, no seu *Poëme* [sic] *Italien*⁴⁶, sobre a arte de representar, dí que aquel que quere interpretar a comedia debe limitarse á clase de papel que convén ao seu talento, mais sobre todo á súa figura e á súa voz. Este principio é abondo xuízoso para que eu poida desviarme del. Porque non hei atreverme a dicir que todo actor debe ter unha fermosa figura e unha voz lisonxeira. Iso pode ser certo para os que interpretan a traxedia e a alta comedia; nada máis contrario á razón que esta idea, se consideramos todos os demais papeis da Comedia. Para interpretar Nicolle en *Le Bourgeois Gentilhomme*⁴⁷, Martine en *Les Femmes Sçavantes*⁴⁸ e mil outras, sen dúbida a figura dunha campesiña soez é con moito preferíbel a unha figura de ninfa, e unha voz dura convén mellor que unha máis doce. Acontece outro tanto nos papeis de vello, de campesiño, de pai ridículo e, mesmo, de criado. Quen nestes caracteres teña un talle fino e delicado, unha voz doce e, sobre todo, unha fisionomía nobre, ha desmentir continuamente a verdade e o gracioso do seu personaxe. Nunha palabra, M. Guillaume debe ter un corpo groso e Thomas Diaphorus debe presentar un aspecto ridículo. E eses non son precisamente trazos de beleza.

⁴⁶ Estase a referir a Louis Riccoboni (1728): *Dell'arte rappresentatiua capitoli sei* (Londres: s.e.), composición poética estruturada en seis cantos destinada aos actores noveis.

⁴⁷ Comedia de Molière estreada no ano 1670.

⁴⁸ Comedia de Molière estreada no ano 1672.

A PRÁCTICA

Despois de percorrer os diferentes puntos que comprenden a teoría do teatro, réstame, señora, darvos os medios de chegar con tento ata a práctica. Cómpre ir con paso medido, pois moitos actores fican atrás por quererem primeiro ir demasiado rápido. A arte de ben dicir é o primeiro paso cara ao teatro. A arte de expresalo todo é o cume da perfección. Baseándome neste principio, cando me atopei en situación de dar a alguén consellos sobre o estudio desta arte, tal foi o método que puxen en uso. Semella longo aos que non teñen paciencia, mais non creo que o haxa máis exacto nin máis útil.

A ESTANCIA

Cómpre, en primeiro lugar, afacerse a ler un fragmento como convén facelo cando un está nunha estancia rodeado de amigos. Este talento de ler ben non é común. Velaquí o que o caracteriza. Para reflexionar ledes en soidade e cando ledes diante doutros é para que reflexionen. O razoamento e a reflexión deben, pois, ser as partes dominantes nunha lectura feita na intimidade. A emoción non debe a penas estar presente, mesmo nas pasaxes máis intensas. Cómpre subliñalas o suficiente para que un as perciba, nunca o bastante como para chegar a unha expresión violenta que, de perto e en silencio, resulta sempre dura e con frecuencia ridícula. Este xeito de ler afai a voz a sosterse con igualdade en intervalos pouco distantes uns dos outros.

A ACADEMIA

Cómpre deste ton pasar a outro un pouco máis detallado. Trátase de ler o mesmo fragmento tal e como conviría facelo nunha sesión pública na Academia Francesa. O ton dunha lectura desta clase

non debe saírse aínda do razoamento. Só debe ter a maiores que o precedente unha maneira precisa de facer sentir a elegancia do estilo, a fermosa arquitectura da frase, a elección afortunada dos termos. A voz debe ser máis sonora porque se lle supón que debe difundirse nunha sala máis grande e ante un número de oíntes maior. A pronuncia debe mantela na máis grande dozura e na máis perfecta exactitude.

A AVOGACÍA

Agora somos quen de chegarmos ao ton da avogacía. Nel a expresión comeza a coller unha certa forza. Mais debe aínda ser moderada. O avogado ocupa, en certo modo, ante os xuíces o lugar do seu cliente. Fala para unhas persoas respectábeis que van decidir sobre a súa sorte. A persuasión é o seu obxectivo principal e o enterneamento é a vía máis segura. Debe, pois, razoar con firmeza, mais non con orgullo. Debe, no relato, ter gran coidado en suscitar o interese polo que describe. Mais debe conmoverse só en calidade de home e xamais como parte. Desa maneira a súa expresión será, á vez, nobre e estará fóra de calquera sospeita. Ao practicar o ton da avogacía afacémonos a falar dunha maneira atractiva.

O PÚLPITO

O púlpito elévase aínda moito máis. Leva consigo un ton superior e dominante. O orador sagrado, no momento en que fala, atópase nunha posición en que resulta infinitamente superior a todos os que o escoitan. Trata as materias máis respectábeis e debe, continuamente, inspirar o respecto que elas merecen. Se der un consello, faino como mestre; se se enternecer, non é máis que por piedade. Esta maneira de dicir leva á grandeza e conduce á maxestade. Chega á máis grande forza, e neste xénero todo lle convén.

O TEATRO

A escena reúne todos estes diferentes tons e, xunto a algunha cousa máis, é a expresión do seu propio sentimento. O lector non compuxo a obra que le, o académico non é o preceptor de quen o escoitan, o avogado non ten realmente un proceso, o orador sagrado non é máis que un home e o actor é a persoa mesma nunha situación precisa. Todo o que di debe semellar a expresión súbita do seu espírito. Seguindo a orde que veño de prescribir no estudio do teatro é como se chega a ser quen de expresar todo en calquera situación en que se puidese estar.

Pensaría ter dito todo se fose posíbel que un home coñecese bastante ben a súa arte por ter visto todo, mais non me enorgullezo ata ese punto. Toda a arte do teatro redúcese a un moi pequeno número de principios. Cómpre sempre imitar a natureza. A afectación é o máis grande de todos os defectos, aínda que sexa o máis común. Só o gusto pode conternos nos estreitos límites da verdade.

Todo o que escribín ata agora non aspira máis que a vos dar os medios de distinguir ben estes límites. A vosa intelixencia, señora, pode ela soa facer o resto.

FIN.

APROBACIÓN

Lin por orde de Monseñor o Chanceler a *Arte do Teatro*.
Atopei os principios ben desenvolvidos e as regras moi útiles para a
perfección desta arte. Coido que o público verá a impresión con
pracer. Feito en París o 21 de Outubro de 1749.

DE CAHUSAC.

APÉNDICE

CARTA DO SEÑOR
RICCOBONI, FILLO,
AO SEÑOR***.

Sobre a Arte do Teatro.

SEÑOR,

Enviádesme o *Journal de Trévoux* e as *Observations sur la Littérature moderne* como dous escritos que se ocupan da miña pequena obra. Xa lera o primeiro. En canto ao segundo, se non mo enviasedes non o coñecería pois hai cousas que non leo nunca. Queredes saber, sen dúbida, como hei tomar os xuízos que se fan á miña conta e que manifeste as miñas razóns sobre as obxeccións que se me fan. De acordo, pois a materia que tratei, por constituír desde hai vintecinco anos a miña principal ocupación, foi para min o suficientemente familiar como para que poida facer coñecer doadamente os fundamentos sobre os cales os meus principios están establecidos. O *Journal de Trévoux* criticame en primeiro lugar polo título. Pensa que a *Arte do Teatro* debería tratar da composición das obras dramáticas para que o título fose completo en toda a súa comprensión. Prégolle a quen é o autor disto permitir que me opoña ao seu sentimento. Gústame servirme de termos propios. Se eu dese nunha obra as regras da composición teatral, teríaa chamado *Poética do Teatro*. Mais tratei a arte de representar sobre o escenario. A arte propia do teatro non pode entenderse como parte doutra arte e, polo contrario, contén todas as outras maneiras de falar en público. É, pois, a única a que pode convir o nome que lle dou. Se algúns autores chamaron *Arte do Teatro* á maneira de compoñer no xénero trágico ou cómico, é unha falta que eles cometeron e que non debe nunca servir de regra. Semella despois atopar mal que trate do xesto, é dicir, da disposición total do corpo, e iso fundado sobre que en tempo dos romanos *os que ensinaban teatro non ensinaban nada sobre o xesto*. Cometían un gran erro por non daren nunca leccións sobre unha parte que ten unha importancia tan grande. Inflúe sobre todas as demais ata tal punto que un actor cun xesto que sexa malo non poderá ser verdadeiramente agradábel, por moito talento que tiver. O *Maître de Palestre*, di el, era aquel que dispoñía o corpo. Sen ir buscar tan lonxe unha erudición que non me sería moi necesaria, podo dicir que este oficio era propio do *Maître à danser*. Ademais, quen recibiron boas leccións de danza recoñeceron ben de onde parten os principios que dou sobre este asunto. Mais, ¿como un home ocupado polos estudos profundos esqueceu o *Maître à danser* e como, mestrado na antigüidade, lembrou o *Maître de Palestre*? Estou, xa que logo, obrigado a facer aquí unha reflexión sobre a diferente maneira en que un debe estar disposto para a danza ou para a representación. O bailarín non rende conta aos espectadores máis que dos movementos do

seu corpo. O actor debe atraer toda a súa atención sobre as emocións da súa alma. O que danza debe sempre presentarse na actitude dun modelo pitórico, e todas as posicións que adopta son rebuscadas. O que interpreta non debe empregar as posicións brillantes máis que ocasionalmente e cando se ve forzado. Polo común, debe presentarse con sinxeleza. Por iso considero que non hai que estudar os xestos diante dun espello. Un home que se observa nun espello afaise a compasar e ralentizar os seus movementos en demasía, o que lle quita liberdade. Ao permanecer un tempo excesivo nas actitudes que máis deleitan os seus ollos, ao repetilas máis a miúdo que as que lle semellan menos admirábeis, faise afectado. O bailarín, polo contrario, non pode escoller nunca mellor mestre que o espello, porque todas as cousas que veño de citar como defectos naquel que interpreta, mudan en perfeccións cando se atopan en quen danza. A experiencia é tan favorábel ao que digo que os comediantes recoñecen, en canto ven un actor, se estudiou o seu xesto observándose no espello ou se seguiu o método correcto. *Démostenes*⁴⁹ actuaba doutro xeito; se non había nel ningunha afectación debíase, sen dúbida, a que o seu gusto superior o preservaba. Por outra parte, a diferenza é grande entre un orador subido a unha tribuna que non sae nunca do seu lugar e que non amosa máis que a metade do seu corpo, e un actor que está case sempre en movemento e que vemos da cabeza aos pes. Sobre o termo declamación collido no sentido en que eu o entendo, despois de ter amosado moita erudición, o *Journaliste* fai ver que comprendeu o que eu quería dicir, e non teño máis nada que lle pedir. Mais cita un precepto de Quintiliano co cal non estou en absoluto de acordo, por moi seria que sexa a súa autoridade. *Os comediantes*, di o orador, *non adoptan completamente o ton da conversa, porque iso non tería nada de arte*. Para min teño que, se adoptamos outro, non temos arte, e que cómpre ter moita para chegar ata este grao de verdade. O actor debe soamente falar máis alto que na estancia, todo o mundo comprende a razón. Mais aqueles que non practicaron o teatro non saberían imaxinarse que difícil é elevar a voz sen saírse do ton natural. ¿Esta pasaxe de *Quintiliano* non podería facernos sospeitar nos Romanos o falso gusto da declamación enfática? Moito temo que así é. O baixo-continuo, os instrumentos que dan o ton, o ritmo marcado, todo iso nos dá a idea máis ben

⁴⁹ “Y por eso solía Demóstenes prepararse la representación del discurso mirándose en un gran espejo. Hasta tal grado dispensó él confianza cabalmente a sus ojos, en lo que el gesto generaba, aunque la brillante claridad del espejo le devolvía de lado contrario las imágenes” (Quintiliano 2000: XI, Cap. III, 68).

dun canto ou, cando menos, dunha salmodia que nos custaría aturar. Sen embargo, non quero pronunciarme sobre este asunto. A declamación dos antigos énos tan descoñecida, malia as indagacións dunha multitude de autores, que non sabemos aínda a que aternos. Mais todo o que se nos di deles resúltanos tan enoxoso que custa crer que unha nación instruída e delicada puidese aceptalo. Sobre o artigo da *Nobreza* expliqueime cunha brevidade que pode levar á confusión: non expuxen as razóns que me obrigaron a pronunciarme sobre este punto dun xeito tan decidido. O *Journal de Trévoux* lévame a facer aquí unha reflexión que me vai obrigar a render conta das miñas opinións dun xeito máis intelixíbel do que fixera nun primeiro momento. Non se trata na miña obra máis que dos medios de representar. Dixen en diversos lugares que o actor debe expresar con toda a forza e precisión necesarias. Se fixer o que lle prescribo expresará seguramente, tal como son, xunto á palabra, o pensamento e o sentimento do seu papel. Con todo, se non ten as cualidades que esixo no xesto, a súa interpretación non será nunca nobre, por moito coidado que o autor poña en levalo á nobreza. Da bela disposición do corpo, pois, depende *principalmente* a nobreza do actor, xa que polo demais pode ser perfecto sen ser nobre. O crítico introducido no *Journal* como interlocutor, querendo facer unha comparación da nobreza do sentimento, das maneiras e da conversa coa do teatro, despois de ter dito varias cousas ás que lles falta clareza, remata por concluír que o que fai a *nobreza* é un *non sei que*. Esta expresión pode empregarse nunha conversa lixeira onde non se ten tempo de aprofundar. Mais nunha materia de discusión non é de recibo. O home que reflexiona debe buscar a verdadeira causa de todo, achala ou, cando menos, aproximarse a ela. ¿Como? ¿Non sabe de onde vén a *nobreza do sentimento*? O desinterese é a orixe. Todo sentimento que non ten ningunha relación co noso interese e polo que, sen embargo, sacrificamos o noso beneficio, atópase no caso da verdadeira nobreza. As *maneiras nobres* son froito da boa educación que nos fai tratar sempre os demais con esta dozura e urbanidade que lles dá avantaxe en todo. Outra clase de desinterese: a conversa é nobre só cando os asuntos que nos presenta son propios para nos elevar o espírito e cando se concibe máis en termos escollidos e conformes ao bo gusto. Velaí as verdadeiras orixes da *nobreza* nos tres casos que el propón, e non vexo nisto nada de *non sei que*. Dise despois que os criados, as criadas e os actores da baixa comedia, se a nobreza dependese da soltura e da simplicidade no xesto, poderían interpretar nobremente. Iso é certo. Tamén dixen eu expresamente, *que todo personaxe desta espe-*

cie debe afastarse con coidado das partes da delicadeza que un pode adquirir pola educación e o trato social. É un principio que todos eles seguen exactamente e, sen descer a unha excesiva baixeza, poñen coidado especial en evitar os xestos nobres e o aire desembarazado que non lles conviría. Agora o *Journal*, lembrando os títulos de varios apartados sobre os que non quere entrar en ningún detalle, di que tería sobre esta materia moitas preguntas que facerme. Iso significa que eu podería ter prolongado considerabelmente a miña obra. Podería telo feito, sen dúbida; ¿mais debía facelo? Creo que en absoluto. Dei ao público a *Arte do Teatro* tan só co fin de que servise á instrución daqueles que, pola razón que for, queren aprender a representar. Xuntei os principios no menor espazo posíbel para que todos puidesen estar presentes á vez, no momento da representación, na mente de quen teña estudiado a miña obra. Pois ben se ve na maneira en que a escribín que non pretendín facer un libro de entretemento. Expliquei todo co maior grao de clarezza de que fun capaz. Razoei sobre as materias de que, na miña opinión, algunhas persoas non terían coñecemento, mais omitín demostrar o que imaxinei que todo o mundo debía saber. Con todo percibo que os lectores instruídos non teñen razón en criticaren eses escritores que presentan a mesma idea baixo dez rostros diferentes antes de abandonala, temendo non seren perfectamente comprendidos. Repróchaselles ter demasiada mala opinión dos lectores, mais criticaseme agora por ter pensado o contrario. Con respecto á erudición eu tería podido amosar moita sen dificultade. Non tiña máis que reler a *Vossius*⁵⁰ e tería atopado con que encher catro volumes con anécdotas da antigüidade que moita xente ignora. Coñezo como calquera outro eses útiles recompiladores que escolman a literatura, e a través dos cales un escritor dos nosos días ten a comodidade de semellar ter lido unha chea de autores orixinais en que, posibelmente, xamais reparou.

Non me resta máis que rogar ao autor do *Journal* non atopar mal que eu colla partido por eses pobres amantes que el queredría ver despiadadamente asubiados. Teño pola decencia tanto respecto como os homes máis xuízosos nos fan ver. Mais non sabería afacerme a atopalos tan asañados contra o amor nas obras dramáticas. Este sentimento é puro e honesto en si. Ningunha lei xamais pretendeu atacalo na súa esencia. Critícanse os

⁵⁰ Gerardus Johannis Vossius nace no 1577 e morre no 1649. Humanista holandés precursor dos estudos sobre a Antigüidade. A destacar: *De historicis Graecis* (1624), *De historicis Latinis* (1627), *De theologia Gentili et physiologia Christiana* (1641).

excesos en que poden caer os que sacrifican todo aos seus desexos porque todos os excesos son condenábeis. Mais se acontece que hai homes que fan un uso inmoderado do viño, ¿cómpre dicir, daquela, que é vergonzoso ter sede? Nós non representamos no teatro máis que o amor honesto que ten como fin o matrimonio ou, cando menos, non nos interesamos máis que por ese amor. Se algúns autores pouco moderados escribiron sobre este asunto cousas indecentes, non son máis que anécdotas que estaría ben suprimir. Mais o fondo do sentimento é sempre tratado sobre o escenario conforme a honestidade máis perfecta. Algunhas veces amosamos o ridículo do amor nos vellos, mais é para facelo despreciable e castigalo.

A comedia máis depurada, para tender á corrección das condutas, debe representar non soamente o que é ridículo, mais tamén os vicios sempre que os rexeite. O seu oficio é presentar ao espectador situacións en que, por vergonza, non quereda participar.

Todo isto, penso eu, abonda para responder ás obxeccións do autor do *Journal*, a quen, por outra parte, fico obrigado por non ter achado máis que tan pouca cousa a reprender nunha obra que non tiña ganas de tratar docemente. Pode un reparar nisto pola esterilidade das súas aprobacións. Di nun só lugar que *está bastante ben*, expresión pola cal debo estar bastante contento.

Cómpre, pois, que pase ás *Observations*. ¡Ah! Señor, ¿que ocupación me dades? ¿O autor escribiu para que se lle responda? Cre que non coñezo os que antes ca min tiveron a empresa de escribiren sobre o mesmo asunto. Trabúcase abondo; fun dos primeiros en ler o libro que leva por título *Le Comédien*. Eu, coma el, atopeino agradábel, cheo de espírito, de gracia e elegancia. Procuraba nel con que instruírme porque ese é o máis fervente dos meus desexos. Mais despois de ter lido e relido toda a obra con atención, non atopei nela un só principio que puidese conducir á arte de representar. O *Observateur*, que di que a obra está chea deles, non cita un só, aínda que faga o resumo o mellor que pode. ¿Cre que sexa un principio da arte dicirnos que a arte e a natureza deben coincidir para faceren un bo comediante? ¿Que un actor debe ser natural, variado, gracioso, interesante, fino, enérxico, delicado e impresionante? ¿Que debe ser nobre ou divertido, segundo o xénero do seu personaxe? ¿Que o seu xesto non debe estar nunca falto de gracia, nin a súa voz ser desagradábel? Todo iso coñé-

cese no patio e é todo o que cómpre saber para observar o espectáculo e para realizar a súa interpretación. Mais os medios de chegar a estas diferentes perfeccións non son de ningunha maneira explicadas en *Le Comédien*. Só poden aprenderse sobre o escenario. Como de todos os que tiveron estes coñecementos fun eu o primeiro que os puxo por escrito estábame, creo, permitido dicir que ninguén antes ca min o fixera.

¿O *Observateur* pensa que nos ten dado o medio seguro de interpretar ben, recomendándonos observar os bos actores e facer coma eles? O recurso é admirábel. A nosa arte sería ben doada, non careceríamos nunca de excelentes alumnos e formaríanse moi doadamente, se non fose necesario máis que ver interpretar os outros para estar en situación de igualalos. *Le Comédien* non é a única obra en que se teña falado abondosamente verbo desta materia. *M. De Grimarais*⁵¹ e *M. l'Abbé du Bos*⁵², que sen dúbida o *Observateur* non coñece, tentaron de nos dar algúns principios, mais os dous sen éxito. Con todo, M. l'Abbé du Bos realiza verbo da representación unhas reflexións moi delicadas e que denotan ben o home de espírito e de gusto. Non lle faltaba máis que coñecer a arte para dicir todo o que compría.

O *Observateur* repréndeme por non ter feito a gabanza de ningún actor en particular, e para non merecer unha crítica semellante ten coidado en incluír na súa Folla o panexírico dos que foran esquecidos en *Le Comédien*. Non reparou, pois, en que digo de Me. Baron, de la Torillière e de Mlle. le Couvreur. Coido ter lembrado a súa memoria dunha maneira que lles tería sido moi agradábel en vida, aínda que o fixese sen afectación. Con respecto aos actores de hoxe, son o seu camarada, o seu servidor e o seu amigo. Mais como a liberdade das miñas distraccións non dependía da súa protección, crínome dispensado de adulalos. Aínda que coñecese o seu mérito, non me convíña nada provocar envexas coas miñas loanzas, como tampouco sinalar a ninguén nas miñas críticas. O *Observateur* advertiu esta delicadeza e desapróbaa. Atopa, polo contrario, unha liberdade admirábel en *Le Comédien*. Mais nesta obra moita xente é gabada e ninguén é

⁵¹ Refírese ao texto de Grimarest: *Traité du récitatif*, publicado en París en 1707.

⁵² Sen dúbida, este autor tivo moito máis peso entre os tratadistas do XVIII que o primeiro citado. A súa emblemática obra *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, editada en 1719, coñeceu varias reedicións ao longo do século XVIII.

criticado. Non hai niso, en absoluto, un trazo de liberdade, senón de delicadeza e cortesía. Un non ficou sorprendido por atopar esas dúas cualidades no libro dun autor que sempre foi recoñecido por posuílas nun grao salientábel, e digno dos eloxios de todos os que se interesan pola sociedade. Un estaría máis sorprendido de velas nalgunha folla das *Observations*.

Véxome na obriga de presentar escusas a M. Raimond [sic] de Sainte Albine por ter dito aquí o meu sentimento verbo dalgunhas partes da súa obra. Se non estivese forzado pola circunstancia, xamais habería dicir unha palabra que lle puidese semellar directamente oposta. Se tivese esta intención podía satisfacerme ou no curso da miña obra mesma, ou nun prefacio que tería destinado especialmente para iso. Mais aínda non estou reducido á infeliz necesidade de non poder atopar máis que nas obras alleas con que estragar o papel. Se por desgracia o desagrado agora, que faga os reproches no *Observateur*, que alí me apremie. *La Fontaine* ten moita razón en dicir na fábula do *Amateur des Jardins et de l'Ours* que é máis enoxoso que útil ter amigos de certa clase.

O que hai de admirábel no *Observateur* é que só leu os dous primeiros artigos da *Arte do Teatro*, ou cando menos non puxo atención máis que neses e, conforme o seu hábito, escandalizouse. ¡Pódense dar regras para conducir ben as diferentes partes do corpo! ¡para estar certo nos tons da voz! ¡Ah! ¡Que ignominia! ao escribir verbo dunha arte que debe representar os movementos da alma, movementos que un non pode dar a coñecer máis que por medio dos órgaos do corpo, ¡que torpeza a miña por non ter omitido as partes máis esenciais e sen as cales a arte non existe! Aínda que eses dous artigos estean seguidos doutros vinteoito onde se tratan cousas moi diferentes, o *Observateur* non viu máis que brazos e pernas por todas as partes. Por iso cre que o meu libro só é propio para formar actores autómatas. ¡Ai! Por desgracia para o noso século vemos moitos lectores e, mesmo, escritores semellantes aos actores de que el fala.

Vou agora explicarlle o sentido dunha palabra francesa que non entende, aínda que M. Raimond fixera claramente coñecer a significación. *Modulación* quere dicir mudanza de ton; *modular* é pasar dun ton a outro. Cando dixen *que o actor debe coller o mesmo ton do actor que vén de rematar*, quero dicir ao pé da letra o mesmo ton e non a mesma modulación, o que, en vista da significación do vocábulo, non sería máis que un absurdo.

Coa axuda das modulacións o actor chega axiña aos outros tons que deben caracterizar a situación. Eis unha desas regras que o *Observateur* non coñece e que, mesmo, ten dificultade para a concibir. Eu non son en absoluto o inventor; Mr. Baron practicábaa escrupulosamente e todos os bos actores a coñecen. Os malos ignóranna e só niso son discordantes. Non abonda con coñecer pouco máis ou menos a súa lingua, cómpre coñecer as Artes para empregar con exactitude os termos que lles son propios.

Por último, atopo un punto que aproba no meu libro. É aquel onde digo de pasada unha palabra verbo dos predicadores. Son sensíbel á bondade que me fai. ¿Mais como non atopou pasábel máis que iso? Creio adiviñar a razón. A predicación podería ter formado parte dos seus estudos, e velaí porque me entendeu ben cando falei do púlpito. Se un día estudia teatro, teño motivo para esperar que estaremos de acordo sobre outros asuntos.

P. S.

A miña carta estaba rematada, como vedes, señor, cando lin o *Mercur*⁵³. M. Rémond de Sainte Albine, autor desta obra periódica e, ao mesmo tempo, de *Le Comédien*, pouco contento coas gabanzas que o *Observateur* lle tiña prodigado, non se creu dispensado de facer el mesmo o eloxio do seu propio libro. Non cómpre reprocharlle nada. Iso está hoxe de moda. Os autores que o público non aplaude abondo resárcense pagándose eles mesmos o tributo que non poden arrincar aos demais. Mais ¿onde colleu M. Rémond as anécdotas que el cita cun ton tan seguro verbo do tempo en que a miña obra foi composta? Ningún dos meus círculos sociais é o del. Nunca lin a miña obra máis que a aqueles para os que a fixen, xente que el non coñece e que son moi poucos. ¿Como coñece el un momento como o que asegura tan afirmativamente? Ouso afirmar que non é certo. Eu non tiña feito, di el, máis que os dous primeiros artigos da *Arte do Teatro* antes da impresión do seu libro. Ben querería, polo que parece, que eu non tivese feito máis. Mais, ben lonxe de eu ter prolonga-

⁵³ Consultar o interesante traballo de P. Tort (1980): *L'origine du paradoxe sur le comédien* (París: Vrin).

do a miña obra para entregala á impresión, podería demostrar que a acurtei máis dun tercio. Sempre fixen eloxio da precisión e xamais procurei facer unha obra longa; antes ben, na medida do posíbel, unha boa obra. A calidade dos escritos non se mide polo volume. Quen fale con excesiva prolixidade de pequenas cousas ha ser moito menos completo que aquel que reserva as palabras necesarias para expresar todas as ideas que a materia require.

Repróchaseme non ter citado a ninguén. ¿Mais *M. de Ste Albine* citou alguén? ¿Por que non recorda o enxeñoso *paralelo da Pintura e da Poesía*, onde M. l'*Abbé du Bos* fala acerca da representación moito mellor de que se fixo despois? Non falei de *Le Comédien* por cortesía, e M. Remond non debería ter falado del por modestia.

Sobre o artigo do *Sentimento* non respondo a ningún dos meus críticos por unha razón moi simple. Cómpre ter interpretado a comedia e ter levado a expresión ata o grao de forza necesario para estar en situación de vulgarme sobre este punto. Cando un se cre enxeñoso, e todo o mundo pensa que o é dabondo, un imaxina estar en situación de vulgar todas as artes sen telas estudiado xamais, aínda pase. Mais que un se crea quen de escribir as leis dunha arte de que non tivo nunca outro hábito que o de vela exercer por aqueles que a profesan, velaquí o que non aconteceu nunca máis que no noso século, onde as cousas máis estrañas se fixeron habituais.

Todas as outras críticas do *Mercure* son as mesmas que as das *Observations*. Coido, pois, ter dado as respostas axeitadas. Non vexo nada que cambiar, se non é o eloxio que fixera da honestidade de M. *Remond de Ste Albine*. O que leo no *Mercure* aprendeume que eu estaba equivocada. E se fago imprimir esta carta, hei meter na *errata* que cómpre borrar todo iso.

FIN

Lido e aprobado a 16 de Marzo de 1750,

CREBILLON.

Vista a Aprobación, permito imprimir, con cargo ao rexistro na Cámara Sindical, a 11 de Marzo de mil setecentos cincuenta.

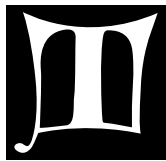
Asinado BERYER.

Rexistrado polo Rexistro da Comunidade dos Libreiros e Impresores de París. Nº 3381. a [sic] 10 de Abril de 1750. LE GRAS, Síndico.

ÍNDICE

LIMIAR	9
SOBRE A INTRODUCCIÓN	12
ALGUNHAS NOTAS SOBRE A FAMILIA RICCOBONI	13
APROXIMACIÓN AO ESTUDIO DUNHA TEORÍA DA INTERPRETACIÓN TEATRAL MODERNA	17
1. <i>A ARTE DO TEATRO</i> E O SEU CONTEXTO INTELECTUAL	19
2. <i>A ARTE DO TEATRO</i> E O SEU CONTEXTO TEATRAL	29
2.1. AS SALAS DE EXHIBICIÓN	30
2.2. A ILUMINACIÓN	34
2.3. O VESTIARIO	36
2.4. A FRAGMENTACIÓN ESCÉNICA	39
3. <i>A ARTE DO TEATRO</i> E O SEU CONTEXTO TEÓRICO	42
4. FRANÇOIS RICCOBONI. <i>A ARTE DO TEATRO</i> . PARÍS. 1750	51
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
6. SOBRE A TRADUCCIÓN	68
7. ILUSTRACIÓNS	69
L'ART DU THÉÂTRE, DE FRANÇOIS RICCOBONI. PARÍS. 1750. (EDICIÓN FACSIMILAR)	77
<i>A ARTE DO TEATRO</i> , DE FRANÇOIS RICCOBONI	219
APÉNDICE. CARTA DO SEÑOR RICCOBONI, FILLO, AO SEÑOR. SOBRE <i>A ARTE DO TEATRO</i>	267

FRANÇOIS RICOBONI
2002, POR VOLTA DOS
DOUSCENTOS TRINTA
ESTE LIBRO SAÍU DO
ANOS DA MORTE DO ACTOR
PRELO DE LUGAMI
E RENOVADOR TEATRAL
O 1 DE NOVEMBRO DE



LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSIÑA
(Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR
(Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNIO DE MEDO E MORTE
(Edición de Emílio Xosé Ínsua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST
(Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA
(Edición bilingüe de Fernando Muñoz)
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES
(Edición bilingüe de Xosé Carlos Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS)
(Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS
(Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO
(Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO
(Edição de M^a Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA
(Edición bilingüe de Xosé Carlos Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretta Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA E MARÍA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO
(Edição de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL
(Edición de Manuel Ferreiro e Goretta Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO
(Edição de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOÍNS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
23. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA
(Edição de Eisenhower Moreno)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO
(Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)

