

# DIDEROT

## ŒUVRES

TOME IV

ESTHÉTIQUE - THÉÂTRE

SBD-FFLCH-USP



191329

*16 pages de hors-texte*

ÉDITION ÉTABLIE  
PAR LAURENT VERSINI  
*Professeur à la Sorbonne*



ROBERT LAFFONT



PARADOXE  
SUR LE COMÉDIEN

## INTRODUCTION

Le *Paradoxe sur le comédien* vient fournir un couronnement éblouissant aux écrits de Diderot sur le théâtre, ou plutôt un approfondissement dont ses thèses moralisantes avaient besoin. A première vue il ne s'agit que d'un complément à la promotion de la pantomime qui d'accessoire est devenue essentielle ; mais lorsque Diderot édicte les conditions auxquelles la pantomime devra d'être réussie, on retrouve toute la force de son matérialisme biologique, et le dialogue s'élève au niveau du *Rêve de d'Alembert* dont il est presque contemporain. A vrai dire Diderot n'avait pu laisser le moralisme des *Entretiens* noyer ses convictions : il faut donner tout leur prix à des déclarations comme celle-ci, dans le *Troisième Entretien* : « Des hommes de génie [les philosophes empiristes anglais] ont ramené, de nos jours, la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il point un qui rende le même service à la poésie lyrique et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons ? » « Descende » qui commence dans ces années 1750 à faire passer la poésie du « fantastique » à l'« icastique », de l'imagination à la description, au tableau. Le matérialisme affleure également dans l'essai *De la poésie dramatique* : l'imagination, nécessaire certes au poète, n'est finalement que mémoire. « Ô combien l'homme qui pense le plus est encore automate »<sup>1</sup> ! Les notions « du vrai, du bon et du beau » quittent le firmament des idées platoniciennes pour se retrouver relatives à l'« organisation » de chacun, à la plus ou moins grande flexibilité de ses « fibres », comme dans *Le Neveu de Rameau*<sup>2</sup>. Le *Paradoxe* ne fait que prolonger ces réflexions en rapprochant tout comme la lettre à Landois ou *Jacques le Fatidiste* le monde physique et le monde moral. Aussi bien rap-

1. *De la poésie dramatique*, X, ci-dessus, p. 1295.

2. *Ibid.*, XXII, ci-dessus, p. 1344.

pelle-t-il le credo des empiristes : *Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*<sup>1</sup>. La thèse est lourde de conséquences pour la liberté du créateur. Le paradoxe du *Paradoxe* n'est pas tant dans l'affirmation de la supériorité de l'acteur insensible sur l'émotif, mais dans la place faite dans le programme du conservatoire d'art dramatique dont rêve Diderot, à un enseignement de psychophysiologie.

Diderot n'est pas le premier à s'interroger sur l'importance de la sensibilité dans le jeu et dans la vocation de l'acteur. Un siècle passionné de théâtre cherche tout naturellement ce qui fait le grand comédien, et les comédiens les premiers. Grimarest avait abordé le sujet de façon très classique dans son *Traité du récitif* (1707), le comédien d'Hannetaire s'était singulier en se prononçant pour la supériorité du sang-froid sur l'émotion dans ses *Observations sur l'art du comédien* (1739, rééditées en 1774) : pour lui, le vrai comédien est un « vrai caméléon »<sup>2</sup>, ce que seul permet le jeu de tête. Au contraire le journaliste Rémond de Sainte-Albine soutient la thèse de la sensibilité en 1747 dans *Le Comédien* que Diderot ne connaît, à l'en croire<sup>3</sup>, que tardivement, par le double intermédiaire de la traduction anglaise d'Aaron Hill (1750) retraduite par l'acteur Sticotti en 1769 sous le titre *Garrick ou les Acteurs anglais*, brochure qui est le point de départ du *Paradoxe*. L'acteur Antoine Riccoboni, fils de Lelio I, l'interprète favori de Marivaux, fournit beaucoup d'arguments à Diderot dans ses très intéressantes *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* augmentées de *Peintures sur la déclamation* (1738), et surtout conteste la thèse de Sainte-Albine dans *L'Art du théâtre* (1752) : l'improvisation où les Italiens donnent toute leur mesure n'est possible que si elle s'appuie sur un art consommé et conscient. Sa femme est de l'avis opposé, et on trouvera dans la *Correspondance* les réponses que Diderot lui fait dans sa lettre du 21 novembre 1758. Trois praticiens d'accord en face d'un journaliste et d'une romancière de talent, mais actrice de troisième ordre : Diderot accumule les autres confidences utiles des grands acteurs du temps, Garrick vu à Paris en 1764-1765, Lekain, la Clairon dont les *Mémoires* nous laissent au moins un écho de l'avis expérimenté : « Quelle étude ne faut-il pas faire d'abord pour cesser d'être soi<sup>4</sup> ? »

Pour parler de théâtre, un dialogue s'imposait encore plus qu'à l'accoutumée. Qui représentaient les deux interlocuteurs ? « Le premier » est évidemment Diderot, il évoque beaucoup de souvenirs

personnels, une jeunesse où il a pu songer à se faire acteur, pour imiter Montesquieu et les autres grands des années 1730<sup>1</sup>, la représentation du *Père de famille*<sup>2</sup>, ses rencontres avec Sedaine, Marmontel, les frères Rivière<sup>3</sup>, etc. « Le second » essaie des objections, défend les « vérités de nature », les acteurs faits pour leur rôle. Le premier rétorque alors qu'il ne faut pas jouer son propre rôle, car on joue ainsi un Tartuffe, et non Tartuffe. Mais « le second » collabore aussi, comme moi dans *Le Neveu*, et va jusqu'à conclure que si la tragédie est condamnée à la « bouffissure », c'est que la vraie tragédie n'est pas née, faute de citoyens pour l'écouter, idée chère au philosophe, on l'a vu. Il tente également une synthèse désespérée : la sensibilité naturelle de l'acteur aurait le droit de s'exprimer dans les moments où il s'oublie lui-même et s'identifie à son personnage, l'art viendrait à son secours dans les autres.

Diderot est donc convaincu par son expérience du théâtre et par sa conception, qu'il vient de préciser dans *Le Rêve de d'Alenbert*, du fonctionnement du système nerveux, que l'acteur, et plus généralement le créateur, qui dépend trop de sa sensibilité naturelle s'élève moins haut que l'acteur, ou le créateur, en qui la « tête de fer » l'emporte sur la sensibilité, ce qui ne veut pas dire qu'il est insensible comme le prétendent des simplifications abusives. Les mots « Nulle sensibilité » (chez le grand comédien) ne doivent pas tromper : Diderot distingue clairement « être sensible », qui est subir en demeurant passif : c'est « affaire d'âme » ; et « sentir », presque synonyme de « comprendre », qui est affaire de jugement et rend actif<sup>4</sup>. Diderot n'est pas le seul de son temps à opposer la sensibilité passive, celle du spectateur paralysé par l'émotion, et la sensibilité active, créatrice, dont évidemment le comédien ou le poète ne sont pas dépourvus<sup>5</sup>.

Ses arguments : un acteur de tempérament, de sensibilité, d'âme sera bon lorsque son émotion du moment coïncide avec celle de son personnage, mais un autre jour il subira des impressions opposées, et ne pourra se maintenir sur ce sommet. Il sera donc inégal ; or le comédien est un professionnel qui doit pouvoir toujours satisfaire le public. Celui qui joue de tête, d'après le « modèle idéal » qu'il s'est formé de son rôle, sera au contraire toujours égal à lui-même, et même capable de progrès, ce qui est interdit à l'acteur sensible. Le comédien doit être capable de dédoublement, de distanciation, c'est

1. Ci-dessous, p. 1400.

2. Page 140.

3. Ci-dessous, p. 1416.

4. *Mémoires*, Buisson, an VII, p. 27.

1. Ci-dessous, p. 1402.

2. *Ibid.*, p. 1409 et 1415.

3. *Ibid.*, p. 1396-1397.

4. Ci-dessous, p. 1420.

5. Voir par exemple Rousseau, *Dialogues*, II, OC, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 805.

ce que montrent très bien les apartés imités de Cailhava d'Estandoux, où les acteurs poursuivent deux conversations à la fois, un duo d'amour voulu par le rôle et une querelle personnelle, par exemple. Leur art, comme tous les arts, étant une imitation d'un modèle, ils doivent l'avoir devant les yeux et non en eux-mêmes. Jamais deux acteurs de tempérament ne rendront le même rôle de la même façon, et ils ne peuvent jamais jouer que le même rôle. Il y a des rôles qui ne demandent pas de sensibilité : la sensibilité ne peut donc être le critère du bon comédien. Conséquence : l'âge importe peu ; les débutants jouent mal, Baron joue avec succès les jeunes premiers à soixante ans ; l'objection du physique ne tient donc pas : l'expérience compensera. Le vrai comédien peut jouer tous les emplois, tous les âges, tous les tons ; c'est l'acteur qui est enfermé dans un emploi.

Exemples à l'appui de la thèse : la Dumesnil, « qui ne sait ce qu'elle dit », est quelquefois sublime, mais elle est trop journalière ; c'est l'actrice dionysiaque. La Clairon se contrôle toujours : c'est l'actrice apollinienne, la préférée de Diderot comme de Voltaire ; c'est dans la vie qu'elle est inégale et imprévisible. Garrick, capable de jouer tous les sentiments les plus opposés en quelques secondes, de passer de Macbeth à la comédie ; Diderot lui-même, qui cite son interprétation de son propre personnage sous le nom d'Hardouin, dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?* Il est capable de se comporter comme si sa sœur était vraiment morte, de monter un canular au premier commis de la Marine : le bon comédien est « un grand persifleur tragique ou comique ». Inversement, quand Denis est trop ému dans la vie quotidienne, en allant voir Sedaine pour le féliciter de son *Philosophe sans le savoir* qui l'a bouleversé, ou en entendant Marmontel confondre justement les deux sensibilités, il a l'esprit de l'escalier — comme Jean-Jacques — et ne trouve pas la répartie.

Thèse : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes<sup>1</sup> » : « prépare », mais non accomplit : il manque encore une formation dont les hypersensibles se croient dispensés.

La distinction entre les deux sortes de sensibilité et, partant, entre les deux familles d'acteurs repose sur la découverte du fonctionnement des deux systèmes nerveux exposée dans *Le Rêve de d'Alembert* : l'être humain a deux systèmes nerveux, l'un dont les « fibres » ramènent du périphérique (terminaisons sensorielles), par l'intermédiaire du « diaphragme » (nous dirions plexus solaire), jusqu'au système central (cerveau), les impressions de l'extérieur, la souffrance

ressentie par le sujet ou par un tiers ; l'autre qui commande aux membres la réaction décidée par le système nerveux central. De l'organisation plus ou moins forte de l'un ou de l'autre dépend notre tempérament : le sujet chez qui le périphérique domine est influençable, sans grande volonté, n'est pas créateur. C'est l'amorphe de la caractéologie ; le Neveu de Rameau, pur imitateur, a été classé dans cette catégorie par Pierre Mesnard (*Le Cas Diderot*). On dira que la sensibilité passive prévaut chez ces personnes ; elles font d'excellents spectateurs pour le drame, pour les situations pathétiques qui les trouveront accessibles à la pitié et à la charité. Le sujet chez qui le système central domine est froid, lucide, volontaire, conçoit un ouvrage ou un rôle. Dira-t-on qu'il est insensible ? Oui du point de vue de la sensibilité passive ; non du point de vue de la sensibilité active : c'est cet homme-là qui portera secours à une victime, sans perdre son sang-froid, et non le premier qui se lamentera sans bouger. C'est cet homme-là qui créera Andromaque, Mérope ou les *Naufrages* de Vernet. Dans le vocabulaire de Diderot, on trouvera les « entrailles », le « diaphragme » ou les « intestins », dans les *Salons*, au sens du siège physiologique de la sensibilité passive, c'est-à-dire à peu près de notre système nerveux sympathique, qui recueille tout ce que subit le système nerveux périphérique ; c'est la théorie de Borden et du *Rêve* ; et la « tête » ou la « tête de fer » pour désigner le système nerveux central ou encéphale.

C'est dire que la Clairon, la Gaussin, la Duclos, Lekain, Baron, Montesnil, Molé, ne sont pas plus responsables de leur superbe jeu que la Dumesnil ou la Riccoboni de leurs échecs, ou que le bienfaisant ou le malfaisant d'après Jacques. Matérialisme, déterminisme, psychophysiologie ruineux pour l'art ? Il y a plus de place pour une modification heureuse du côté d'une « tête » ouverte aux leçons, que du côté de l'animalité instinctive. Et Diderot ne confond plus du tout l'émotion provoquée par l'art avec celle que provoque la vie, assimilation sur laquelle reposait l'esthétique un peu courte des *Entretiens sur Le Fils Naturel*. L'émotion de la vie est immédiate et ne se prolonge pas par une œuvre d'art ; l'émotion esthétique passe progressivement de la tête aux entrailles et est créatrice. Diderot ne dit plus que les larmes de la scène et celles de la salle sont de même nature : « On ne vient pas [au théâtre] pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent<sup>1</sup>. »

Seul le comédien de tête peut progresser : ainsi s'introduit le deuxième thème du *Paradoxe*, la formation des acteurs. Le procès de la situation actuelle avait déjà été instruit au début du *Salon de 1765*

1. Cf. ci-dessous, p. 1384.

1. Cf. ci-dessous, p. 1424. Cf. *Régulation d'Helvétius*, Section II, chap. 14, p. 820-822, vol. *Philosophie*.

et dans le *Second Entretien sur Le Fils naturel*<sup>1</sup> : on devient acteur faute de réussir ailleurs, le théâtre est une vocation négative, on y est conduit par « le défaut d'éducation, la misère, le libertinage »<sup>2</sup>, les acteurs n'ont pas la moralité nécessaire pour devenir les « prédicateurs laïques » que réclame Diderot — on pourrait lui répondre au nom du dédoublement nécessaire dans la profession, qu'un coquin peut faire un très bon professeur de morale. Il est de fait que les acteurs et plus encore les actrices se font surtout connaître à l'époque — seulement à l'époque ? — par leurs débordements et leurs caprices, que l'on ne reçoit d'autre formation que l'apprentissage sur le tas dans une troupe. La condition faite aux comédiens — adulation de leur vivant, pour les monstres sacrés au moins, absence de sépulture chrétienne pour tous — n'encourage pas les dévouements ; à une Oldfields que les Anglais enterrent à Westminster fait pendant Adrienne Lecouvreur jetée à la voirie.

La réforme ou plutôt la création d'un enseignement de l'art dramatique est dans le droit fil du programme de Diderot, puisque pour lui l'acquis l'emporte sur le donné, le travail sur le tempérament : la thèse de la modification est la chance de la pédagogie. Il faut un meilleur recrutement, beaucoup d'efforts de la part des élèves, cette considération que Voltaire réclame depuis quarante ans pour les gens de lettres et les artistes, des textes relevés, alors que les auteurs flattent les goûts du public en donnant des pièces immorales. Alors les acteurs cesseront d'être intéressés, dissolus et cabotins.

Diderot est exigeant : le grand comédien doit avoir la tête froide, un profond jugement, du goût, de l'étude, de l'expérience et de la mémoire. Il rejoint le poète ou le peintre qui ont eux aussi devant les yeux leur « modèle idéal ». Ce n'est, paradoxe supplémentaire, que par le dédoublement qu'on obtient cette unité de caractère que doit chercher l'artiste et qui manque au *Neveu de Rameau*, lui rappelle cruellement Moi. L'art pour fournir une illusion acceptable ne peut qu'être mensonge. Diderot joue d'un bout à l'autre du *Paradoxe* sur le nom de l'acteur en grec, l'hypocrisie.

Que Diderot ait raison ou non n'est pas de notre ressort. Lessing, si admiratif pour les drames du Philosophe, professe la thèse opposée dans *La Dramaturgie de Hambourg* (1767) et n'en démontre pas après avoir lu le *Paradoxe*. Les acteurs, on le sait, sont fort partagés, avec une majorité en faveur d'une protestation que Diderot avait prévue et récusée d'avance : « Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en conviendraient pas, c'est leur secret<sup>3</sup>. » Il semble toujours plus flatteur de passer pour avoir une vive sensibi-

lié, même si elle est synonyme d'aveuglement, que d'avoir une réputation d'intelligence et de maîtrise de soi. Il y aura toujours des professionnels pour dire que Diderot n'en était pas un, malgré ses dons pour l'interprétation, dans les salons ou pour lui-même, et pour proclamer qu'il faut savoir ce que c'est que de s'arracher les tripes sur scène — Diderot parlait d'entraîlles — avant de parler du jeu de l'acteur. Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Albert Lambert<sup>1</sup> défendent la sensibilité et l'identification totale avec le rôle ; Dussane<sup>2</sup> soutient que l'acteur s'enflamme et devient sa propre dupe. Juvet amorce la synthèse en s'avisant que la lucidité est une sensibilité contrôlée<sup>3</sup>. Pour Coquelin, Dullin, Denis d'Inès, Edwige Feuillère, et tout récemment Denise Gence à la télévision, le contrôle de la sensibilité par l'intelligence, le dédoublement, le métier sont indispensables. François Pèrier demande sensibilité et lucidité à la fois ; aucun n'aperçoit la distinction entre les deux formes de la sensibilité. Seul l'acteur-professeur René Simon va au fond des choses : le comédien est un mystificateur professionnel — Sacha Guitry et son *Illusionniste* en sont les meilleures illustrations — ; le maître préfère les comédiens qui jouent à ceux qui sont, et son expérience de l'enseignement lui apprend que les acteurs préfèrent toujours les rôles opposés à leur nature, et les jouent bien. La thèse de la distanciation chère à Brecht et à ses metteurs en scène est venue apporter un renfort inattendu à Diderot.

Ce n'est pas aux acteurs de dire la plus grande richesse du *Paradoxe* : c'est au lecteur de la découvrir en constatant que sa pédagogie pour les comédiens est le prolongement et l'application logique de son matérialisme biologique. Le *Paradoxe* appartient à la période où Diderot est en pleine possession à la fois de sa philosophie et de son esthétique : un peu postérieur à l'achèvement du *Salon de 1767* en décembre 1768, il est contemporain non seulement du *Rêve de d'Alembert*, mais de l'élaboration de la théorie du conte propre à Diderot<sup>4</sup>.

#### GENÈSE ET PUBLICATION. LE TEXTE

La genèse du *Paradoxe* a été longtemps obscure. Le texte n'a été publié qu'en 1830 par le libraire Sautelet, d'après une copie du manuscrit de l'Ermitage rapportée en France par Jeudy-Dugour. C'est le texte que reproduisent Assézat-Tourneux, Copeau, A. Billy, Blanquet, etc.

1. Voir de nombreux témoignages d'acteurs à la fin de l'édition du *Paradoxe* procurée par Marc Blanquet, Ed. Nord-Sud, 1949.

2. Béatrix Dussane, *Le Comédien sans paradoxe*, Pion, 1933.

3. Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, 1954.

4. Dans *Les Deux Amis de Bourbonne*, voir volume *Contes*, p. 479-481.

1. Ci-dessus, p. 1146.

2. Ci-dessus, p. 1407 et 1410.

3. Ci-dessus, p. 1383.

Le point de départ de l'ouvrage est un travail pour la *Correspondance littéraire* : Grimm confie à Diderot, en 1769, pour recension, la traduction par l'acteur Antonio Sticotti d'une brochure anglaise, *Garrick ou les Acteurs anglais*, à laquelle la première page du *Paradoxe* fait allusion. On a vu qu'il s'agit en fait de l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine traduit en anglais par Aaron Hill en 1750 qui revient ainsi en France. Diderot donne son avis dans ses *Observations sur une brochure intitulée Garrick...*, 16 pages parues dans la *Correspondance littéraire* des 15 octobre et 1<sup>er</sup> novembre 1770, dont l'essentiel passe plus tard dans les premières pages du *Paradoxe*, avec des modifications. C'est la première version, brève, du *Paradoxe*, composée deux mois après *Le Rêve de d'Alenbert* avec lequel l'ouvrage a tant d'affinités.

Diderot reprend son texte à Amsterdam dans l'été de 1773, comme le prouve la fameuse lettre du 18 août 1773 à Mme d'Épinay où il lui parle de ses travaux en cours, *Réfutation d'Helvétius*, *Satyre première*, *Paradoxe* : « Un certain pamphlet sur l'art de l'acteur est presque devenu un ouvrage. » Le texte s'est enrichi des allusions aux apartés des acteurs sur scène, imités de Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie* (1772) qui apporte de l'eau au moulin de Diderot, de l'allusion à Mlle Raucourt qui vient de faire ses débuts en 1772<sup>1</sup> ; de l'allusion au triomphe du *Père de famille* devant le roi de Naples en janvier 1773<sup>2</sup>. L'allusion au *Paris sauvé* de Sedaine, joué seulement en 1782 et publié en 1788, date aussi malgré les apparences de cette étape : l'auteur a confié son texte à Diderot dès 1770, nous apprend la *Correspondance littéraire*.

Diderot enrichit encore son texte en 1777 en ajoutant les allusions à la nomination de Necker comme directeur général des finances (29 juin 1777) et à la tragédie nationale et troubadour de de Belloi, *Gabrielle de Vergy*, jouée en juillet 1777<sup>3</sup>. Cette version est mise au net dans une copie de la main de Naigeon qui ne retint pourtant pas l'ouvrage dans ses *Œuvres* de 1798. Le manuscrit Naigeon porte l'épigramme *A Zerbina penserete*, empruntée à un air de *La Serva padrona* de Pergolèse cher au Neveu de Rameau<sup>4</sup> : souvent d'une conversation entre Diderot et Naigeon ? L'acteur ne doit penser qu'à son rôle, et non à lui-même. D'après E. Dupuy, premier éditeur de cette copie, il s'agirait d'un emprunt à une autre œuvre de Diderot, en l'occurrence *Le Neveu*, Naigeon farcisant le texte de 1770 de passages pris çà et là chez Diderot, hypothèse exclue aujourd'hui. D'après J. Bellas (*RHLF*, oct.-déc. 1967), il faut chercher un rapport

non entre le *Paradoxe* et les mots cités, mais entre le *Paradoxe* et le rôle de Serpina (et non Zerbina) : cette jeune servante malicieuse, emportée, autoritaire, a commencé par jouer d'âme, et a ainsi échoué dans son intention d'amener Uberto, qui chante ces trois mois, à l'épouser. Elle change alors de tactique, met en scène froidement une comédie des adieux et du mariage avec un autre. Le texte traduit, par de nombreux apartés où elle note le succès de sa nouvelle méthode, ce doublement que souhaite Diderot. L'épigramme ne figure pas dans les copies Vandeuil et Leningrad.

En 1778, Naigeon recueille quelques additions qu'il porte sur sa copie : l'éloge de Sedaine, comparé aux « génies natis », Shakespeare et le saint Christophe de Notre-Dame<sup>1</sup>. Un dernier remaniement aboutit aux copies Vandeuil et Leningrad, peu avant la mort de Diderot : il ajoute le passage sur le théâtre antique suivi de l'analyse du *Shérif*, projet de drame de Diderot, et l'éloge de la portée morale du *Père de famille*<sup>2</sup>.

La copie Naigeon fut retrouvée — incomplète — par E. Dupuy en 1902 : en l'éditant, Dupuy prétendit que le texte ne pouvait être de Diderot, étant en contradiction avec la thèse de l'enthousiasme des *Entretiens*, et devait être de Naigeon. J. Bédier prouva dès 1903 que l'hypothèse était gratuite, en s'appuyant sur le texte paru dans la *Correspondance littéraire* en 1770 et signé Diderot. La lettre à Mme d'Épinay et la présence du *Paradoxe* dans les deux fonds Vandeuil et Leningrad finissent de ruiner la thèse de Dupuy.

La copie Vandeuil est souvent incorrecte. Il convient de reproduire le texte de Leningrad comme P. Vernière, en corrigeant de menues erreurs d'après la copie Naigeon.

Le *Paradoxe* est un bon exemple de ces œuvres restées longtemps en portefeuille, sur lesquelles Diderot a tout loisir de pratiquer la technique du « bourrage », comme *Le Rêve de d'Alenbert*, *Le Neveu de Rameau*, *Les Deux Amis de Bourbonne*, *L'Entretien d'un père avec ses enfants*, *Jacques le Fataliste*.

L. V.

1. Ci-dessous, p. 1419.

2. Ci-dessous, p. 1415-1416.

3. Ci-dessous, p. 1403.

4. Voir volume *Contes*, p. 677 et n. 3.

1. Ci-dessous, p. 1395-1396.

2. Ci-dessous, p. 1403-1405.

## PARADOXE SUR LE COMÉDIEN

---

PREMIER INTERLOCUTEUR. — N'en parlons plus.

SECOND INTERLOCUTEUR. — Pourquoi ?

LE PREMIER. — C'est l'ouvrage de votre ami<sup>1</sup>.

LE SECOND. — Qu'importe ?

LE PREMIER. — Beaucoup. A quoi bon vous mettre dans l'alternative de mépriser ou son talent, ou mon jugement, et de rabattre de la bonne opinion que vous avez de lui ou de celle que vous avez de moi ?

LE SECOND. — Cela n'arrivera pas ; et quand cela arriverait, mon amitié pour tous les deux, fondée sur des qualités plus essentielles, n'en souffrirait pas.

LE PREMIER. — Peut-être.

LE SECOND. — J'en suis sûr. Savez-vous à qui vous ressemblez dans ce moment ? A un auteur de ma connaissance qui suppliait à genoux une femme à laquelle il était attaché, de ne pas assister à la première représentation d'une de ses pièces.

LE PREMIER. — Votre auteur était modeste et prudent.

LE SECOND. — Il craignait que le sentiment tendre qu'on avait pour lui ne fût au cas que l'on faisait de son mérite littéraire.

---

1. *Garrick ou les Acteurs anglais, ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs*, traduit de l'anglais par Antonio Sticotti, acteur, Paris 1769. Diderot en avait déjà rendu compte dans la *Correspondance littéraire* des 15 octobre et 1<sup>er</sup> novembre 1770. Sticotti pouvait se dire son « ami » pour l'avoir rencontré et en avoir reçu des compliments de son ouvrage, affirme-t-il dans la seconde édition. J. Chouillet a identifié l'auteur dont s'inspire Sticotti : Aaron (et non John) Hill, qui avait adapté en anglais *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine dans *The Actor or A Treatise on the art of playing* (1750, rééd. 1755) : la thèse sensualiste du jeu de l'acteur qui dépend uniquement de ses « fibres » revient donc à Diderot par l'Angleterre (« Une source anglaise du *Paradoxe* », *Dix-huitième Siècle*, n° 2, 1970, p. 209-226).

LE PREMIER. — Cela se pourrait.

LE SECOND. — Qu'une chute publique ne le dégradât un peu aux yeux de sa maîtresse.

LE PREMIER. — Que moins estimé, il ne fût moins aimé. Et cela vous paraît ridicule ?

LE SECOND. — C'est ainsi qu'on en jugera. La loge fut louée, et il eut le plus grand succès : et Dieu sait comme il fut embrassé, fêté, caressé<sup>1</sup>.

LE PREMIER. — Il l'eût été bien davantage après la pièce sifflée.

LE SECOND. — Je n'en doute pas.

LE PREMIER. — Et je persiste dans mon avis.

LE SECOND. — Persistez, j'y consens ; mais songez que je ne suis pas une femme, et qu'il faut, s'il vous plaît, que vous vous expliquiez.

LE PREMIER. — Absolument ?

LE SECOND. — Absolument.

LE PREMIER. — Il me serait plus aisé de me faire que de déguiser ma pensée.

LE SECOND. — Je le crois.

LE PREMIER. — Je serai sévère.

LE SECOND. — C'est ce que mon ami exigerait de vous.

LE PREMIER. — Eh bien ! puisqu'il faut vous le dire, son ouvrage, écrit d'un style tourmenté, obscur, entortillé, boursoufflé, est plein d'idées communes. Au sortir de cette lecture, un grand comédien n'en sera pas meilleur, et un pauvre acteur n'en sera pas moins mauvais. C'est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C'est à l'étude des grands modèles, à la connaissance du cœur humain, à l'usage du monde, au travail assidu, à l'expérience, et à l'habitude du théâtre, à perfectionner le don de nature. Le comédien imitateur peut arriver au point de rendre tout passablement ; il n'y a rien ni à louer, ni à reprendre dans son jeu.

LE SECOND. — Ou tout est à reprendre.

LE PREMIER. — Comme vous voudrez. Le comédien de nature est souvent détestable, quelquefois excellent. En quelque genre que ce soit, méfiez-vous d'une médiocrité soutenue. Avec quelque rigueur qu'un débutant soit traité, il est facile de pressentir ses succès à venir. Les huées n'étouffent que les ineptes. Et comment la nature sans l'art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature, et que les poèmes dramatiques sont tous

composés d'après un certain système de principes ? Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur ? Lorsque vous avez entendu ces mots :

Que fait là votre main ?

— Je tâte votre habit, l'étoffe en est moelleuse !

Que savez-vous ? Rien. Pesez bien ce qui suit, et concevez combien il est fréquent et facile à deux interlocuteurs, en employant les mêmes expressions, d'avoir pensé et de dire des choses tout à fait différentes. L'exemple que je vous en vais donner est une espèce de prodige ; c'est l'ouvrage même de votre ami. Demandez à un comédien français ce qu'il en pense, et il conviendra que tout en est vrai. Faites la même question à un comédien anglais, et il vous jurera *by God*, qu'il n'y a pas une phrase à changer, et que c'est le pur évangile de la scène. Cependant comme il n'y a presque rien de commun entre la manière d'écrire la comédie et la tragédie en Angleterre et la manière dont on écrit ces poèmes en France ; puisque, au sentiment même de Garrick, celui qui sait rendre parfaitement une scène de Shakespeare ne connaît pas le premier accent de la déclamation d'une scène de Racine ; puisque enlacé par les vers harmonieux de ce dernier, comme par autant de serpents dont les replis lui étreignent la tête, les pieds, les mains, les jambes et les bras, son action en perdrait toute sa liberté<sup>2</sup> : il s'ensuit évidemment que l'acteur français et l'acteur anglais qui conviennent unanimement de la vérité des principes de votre auteur ne s'entendent pas et qu'il y a dans la langue technique du théâtre une latitude, un vague assez considérable pour que des hommes sensés, d'opinions diamétralement opposées, croient y reconnaître la lumière de l'évidence. Et demeurez plus que jamais attaché à votre maxime : *Ne vous expliquez point si vous voulez vous entendre*.

LE SECOND. — Vous pensez qu'en tout ouvrage, et surtout dans celui-ci, il y a deux sens distingués, tous les deux renfermés sous les mêmes signes, l'un à Londres, l'autre à Paris ?

LE PREMIER. — Et que ces signes présentent si nettement ces deux sens que votre ami même s'y est trompé, puisqu'en associant des noms de comédiens anglais à des noms de comédiens français, leur

1. Molière, *Tartuffe*, acte III, sc. 3, v. 916-917.

2. Voir la fin de la lettre à l'actrice Jodin de janvier 1767 (vol. *Correspondance*), où Diderot parle de cet entretien de 1765.

1. Paul Vernière pense qu'il s'agit de Diderot et de Mme de Maux, à l'occasion de la première du *Père de famille* à la Comédie-Française le 9 août 1769.

appliquant les mêmes préceptes, et leur accordant le même blâme et les mêmes éloges, il a sans doute imaginé que ce qu'il prononçait des uns était également juste des autres.

LE SECOND. — Mais, à ce compte, aucun autre auteur n'aurait fait autant de vrais contresens.

LE PREMIER. — Les mêmes mots dont il se sert énonçant une chose au carrefour de Bussy, et une chose différente à Drury-Lane, il faut que je l'avoue à regret ; au reste, je puis avoir tort. Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles.

LE SECOND. — Nulle sensibilité !

LE PREMIER. — Nulle. Je n'ai pas encore bien enchaîné mes raisons, et vous me permettrez de vous les exposer comme elles me viendront, dans le désordre de l'ouvrage même de votre ami.

Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cléon<sup>1</sup>, d'Orosmane<sup>2</sup>, d'Agamemnon<sup>3</sup>, de Mahomet<sup>4</sup>, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ?

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'ima-

gination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. La chaleur a son progrès, ses élans, ses rémissions, son commencement, son milieu, son extrême. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements ; s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier : c'est une glace toujours dressée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. Ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'il aurait bientôt vu le terme de sa propre richesse.

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon ? cependant suivez-la, étudiez-la, et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer ; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle ; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite ! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini ; se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire. Si vous assistiez à ses études, combien de fois vous lui diriez : « Vous y êtes ! », combien de fois elle vous répondrait : « Vous vous trompez ! » C'est comme Le Quesnoy, à qui son ami saisissait le bras, et criait : « Arrêtez ! le mieux est l'ennemi du bien : vous allez tout gâter. — Vous voyez ce que j'ai fait, répliquait l'artiste haletant au connaisseur émerveillé ; mais vous ne voyez pas ce que j'ai là, et ce que je poursuis ! »

Je ne doute point que la Clairon n'éprouve le tourment du Quesnoy dans ses premières tentatives ; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon ; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe<sup>2</sup> ; ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger

1. Dans *Cinna* de Corneille.

2. Dans *Zaïre* de Voltaire.

3. Dans *Iphigénie* de Racine.

4. Dans *Mahomet* de Voltaire.

1. Anecdote reprise du *Salon* de 1767, n° 102, fin.

2. Cf. *Le Rêve* de d'Alembert, vol. *Philosophie*, p. 648.

et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine.<sup>1</sup>

LE SECOND. — Rien, à vous entendre, ne ressemblerait tant à un comédien sur la scène ou dans ses études, que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur les cimetières, en élevant au-dessus de leurs têtes un grand drapeau blanc au bout d'une perche, et faisant sortir de dessous ce catafalque une voix lugubre qui effraie les passants.

LE PREMIER. — Vous avez raison. Il n'en est pas de la Dumesnil ainsi que de la Clairon. Elle monte sur les planches sans savoir ce qu'elle dira ; la moitié du temps elle ne sait ce qu'elle dit, mais il vient un moment sublime. Et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien ? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. On ne sait d'où ces traits viennent ; ils tiennent de l'inspiration. C'est lorsque, suspendus entre la nature et leur ébauche, ces génies portent alternativement un œil attentif sur l'une et l'autre ; les beautés d'inspiration, les traits fortuits qu'ils répandent dans leurs ouvrages, et dont l'apparition subite les étourne eux-mêmes, sont d'un effet et d'un succès bien autrement assurés que ce qu'ils ont jeté de boutade. C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme.

Ce n'est pas l'homme violent qui est hors de lui-même qui dispose de nous ; c'est un avantage réservé à l'homme qui se possède. Les grands poètes dramatiques surtout sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral.

LE SECOND. — Qui n'est qu'un.

LE PREMIER. — Ils saisissent tout ce qui les frappe ; ils en font des recueils. C'est de ces recueils formés en eux, à leur insu, que tant de phénomènes rares passent dans leurs ouvrages. Les hommes chauds, violents, sensibles, sont en scène ; ils donnent le spectacle, mais ils n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses ; ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au-dedans d'eux-

1. Le dédoublement de l'actrice est déjà évoqué à propos d'Adrienne Lecouvreur dans le *Salon de 1767* (p. 610).

mêmes. Je les vois sans cesse le portefeuille sur les genoux et le crayon à la main.

Nous sentons, nous ; eux, ils observent, étudient et peignent. Le dirai-je ? Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. Il aimera la justice ; mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. A la moindre circonstance inopinée, l'homme sensible la perd ; il ne sera ni un grand roi, ni un grand ministre, ni un grand capitaine, ni un grand avocat, ni un grand médecin. Remplissez la salle du spectacle de ces pleureurs-là, mais ne m'en placez aucun sur la scène ! Voyez les femmes ; elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité ; quelle comparaison d'elles à nous dans les instants de la passion ! Mais autant nous le leur cédon quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation. La larme qui s'échappe de l'homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d'une femme. Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous ; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages. C'est l'œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint, et qui vous fait rire et de ces fâcheux originaux dont vous avez été la victime, et de vous-même. C'est lui qui vous observait, et qui traçait la copie comique et du fâcheux et de votre supplice.

Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en conviendraient pas ; c'est leur secret. Les acteurs médiocres ou novices sont faits pour les rejeter, et l'on pourrait dire de quelques autres qu'ils croient sentir, comme on a dit du supersensitif, qu'il croit croire ; et que sans la foi pour celui-ci, et sans la sensibilité pour celui-là, il n'y a point de salut.

Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement ; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés ; qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigu de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ; qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés ; qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude ; qu'ils concourent à la solution d'un problème proposé ; que pour être

1. Cf. *Le Rêve de d'Alembert*, vol. *Philosophie*, p. 660-661, et *Le Nerveu de Rameau*, vol. *Contes*, p. 677.

poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore ; c'est qu'avant de dire :

Zaïre, vous pleurez !<sup>1</sup>

ou,

Vous y serez, ma fille ?

l'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singère sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous triste ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démené. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.

Des sensibilités diverses, qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, qui se diapasonnent, qui s'affaiblissent, qui se fortifient, qui se nuancent pour former un tout qui soit un, cela me fait rire. J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois

un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras.

Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique ? On entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s'embarasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent ; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées. Voilà l'avantage d'un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente, il opère brusquement ce que la scène fait attendre ; mais l'illusion en est beaucoup plus difficile à produire ; un incident faux, mal rendu, la détruit. Les accents s'imitent mieux que les mouvements, mais les mouvements frappent plus violemment. Voilà le fondement d'une loi à laquelle je ne crois pas qu'il y ait d'exception, c'est de dénouer par une action et non par un récit, sous peine d'être froid.

Eh bien ! n'avez-vous rien à m'objecter ? Je vous entends ; vous faites un récit en société ; vos entrailles s'émeuvent, votre voix s'entrecoupe, vous pleurez. Vous avez, dites-vous, senti et très vivement senti. J'en conviens ; mais vous y êtes-vous préparé ? Non. Parlez-vous en vers ? Non. Cependant vous entraînerez, vous étonnerez, vous toucherez, vous produisiez un grand effet. Il est vrai. Mais portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel, et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des pleurs, vous serez ridicule, on rira. Ce ne sera pas une tragédie, ce sera une parade tragique que vous jouerez. Croyez-vous que les scènes de Corneille, de Racine, de Voltaire, même de Shakespeare, puissent se débiter avec votre voix de conversation et le ton du coin de votre âtre ? Pas plus que l'histoire du coin de votre âtre avec l'emphase et l'ouverture de bouche du théâtre.

LE SECOND. — C'est que peut-être Racine et Corneille, tout grands hommes qu'ils étaient, n'ont rien fait qui vaille.

LE PREMIER. — Quel blasphème ! Qui est-ce qui oserait le proférer ? Qui est-ce qui oserait y applaudir ? Les choses familières de Corneille ne peuvent pas même se dire d'un ton familier.

Mais une expérience que vous aurez cent fois répétée, c'est qu'à la fin de votre récit, au milieu du trouble et de l'émotion que vous

1. Voltaire, *Zaïre*, acte IV, sc. 2, v. 1154.

2. Racine, *Iphigénie*, acte II, sc. 2, v. 378.

avez jetés dans votre petit auditoire de salon, il survient un nouveau personnage dont il faut satisfaire la curiosité. Vous ne le pouvez plus, votre âme est épuisée, il ne vous reste ni sensibilité, ni chaleur, ni larmes. Pourquoi l'acteur n'éprouve-t-il pas le même affaissement ? C'est qu'il y a bien de la différence de l'intérêt qu'il prend à un conte fait à plaisir et de l'intérêt que vous inspire le malheur de votre voisin. Êtes-vous Cinna ? Avez-vous jamais été Cléopâtre, Métrope, Agrippine ? Que vous importent ces gens-là ? La Cléopâtre, la Métrope, l'Agrippine, le Cinna du théâtre, sont-ils même des personnages historiques ? Non. Ce sont les fantômes imaginaires de la poésie ; je dis trop : ce sont des spectres de la façon particulière de tel ou tel poète. Laissez ces espèces d'hippogriffes sur la scène avec leurs mouvements, leur allure et leurs cris ; ils figureraient mal dans l'histoire : ils feraient éclater de rire dans un cercle ou une autre assemblée de la société. On se demanderait à l'oreille : Est-ce qu'il est en délire ? D'où vient ce Don Quichotte-là ? Où fait-on de ces contes-là ! Quelle est la planète où l'on parle ainsi ?

LE SECOND. — Mais pourquoi ne révoltent-ils pas au théâtre ?

LE PREMIER. — C'est qu'ils y sont de convention. C'est une formule donnée par le vieil Eschyle ; c'est un protocole de trois mille ans.

LE SECOND. — Et ce protocole a-t-il encore longtemps à durer ?

LE PREMIER. — Je l'ignore. Tout ce que je sais, c'est qu'on s'en écarte à mesure qu'on s'approche de son siècle et de son pays.

Connaissiez-vous une situation plus semblable à celle d'Agamemnon dans la première scène d'*Iphigénie*, que la situation de Henri IV, lorsque, obsédé de terreurs qui n'étaient que trop fondées, il disait à ses familiers : « Ils me tuent, rien n'est plus certain ; ils me tuent. » Supposez que cet excellent homme, ce grand et malheureux monarque, tourmenté la nuit de ce pressentiment funeste, se lève et s'en aille frapper à la porte de Sully, son ministre et son ami ; croyez-vous qu'il y eût un poète assez absurde pour faire dire à Henri :

Oui, c'est Henri, c'est ton roi qui t'éveille,  
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille...

et faire répondre à Sully :

C'est vous-même, seigneur ! Quel important besoin  
Vous a fait devancer l'aurore de si loin ?  
À peine un faible jour vous éclaire et me guide.  
Vos yeux seuls et les miens sont ouverts !...

LE SECOND. — C'était peut-être là le vrai langage d'Agamemnon.  
LE PREMIER. — Pas plus que celui de Henri IV. C'est celui d'Ho-

mère, c'est celui de Racine, c'est celui de la poésie ; et ce langage pompeux ne peut être employé que par des êtres inconnus, et parlé par des bouches poétiques avec un ton poétique.

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton ; il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître. La première fois que je vis Mlle Clairon chez elle, je m'écriai tout naturellement : « Ah ! mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande. »

Une femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point : il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire ; c'est qu'un accent qui lui est propre dissone à votre oreille et vous blesse ; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade ; c'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite. Nous voulons qu'au plus fort des tourments l'homme garde le caractère d'homme, la dignité de son espèce. Quel est l'effet de cet effort héroïque ? De distraire de la douleur et de la tempérer. Nous voulons que cette femme tombe avec décence, avec mollesse, et que ce héros meure comme le gladiateur ancien, au milieu de l'arène, aux applaudissements du cirque, avec grâce, avec noblesse, dans une attitude élégante et pittoresque. Qui est-ce qui remplira notre attente ? Sera-ce l'athlète que la douleur subjugue et que la sensibilité décompose ? Ou l'athlète académisé qui se possède et pratique les leçons de la gymnastique en rendant le dernier soupir ? Le gladiateur ancien, comme un grand comédien, un grand comédien, ainsi que le gladiateur ancien, ne meurent pas comme on meurt sur un lit, mais sont tenus de nous jouer une autre mort pour nous plaire, et le spectateur délicat sentirait que la vérité nue, l'action dénuée de tout apprêt serait mesquine et contrasterait avec la poésie du reste.

Ce n'est pas que la pure nature n'ait ses moments sublimes ; mais je pense que s'il est quelqu'un sûr de saisir et de conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressentis d'imagination ou de génie, et qui les rendra de sang-froid.

Cependant je ne nierais pas qu'il n'y eût une sorte de mobilité d'entrailles acquise ou factice ; mais si vous m'en demandez mon avis, je la crois presque aussi dangereuse que la sensibilité naturelle.

Elle doit conduire peu à peu l'acteur à la manière et à la monotonie. C'est un élément contraire à la diversité des fonctions d'un grand comédien ; il est souvent obligé de s'en dépourvoir, et cette abnégation de soi n'est possible qu'à une tête de fer. Encore vaudrait-il mieux, pour la facilité et le succès des études, l'universalité du talent et la perfection du jeu, n'avoir point à faire cette incompréhensible distraction de soi d'avec soi, dont l'extrême difficulté bornant chaque comédien à un seul rôle, condamne les troupes à être très nombreuses, ou presque toutes les pièces à être mal jouées, à moins que l'on ne renverse l'ordre des choses, et que les pièces ne se fassent pour les acteurs, qui, ce me semble, devraient tout au contraire être faits pour les pièces.

LE SECOND. — Mais si une foule d'hommes attroupés dans la rue par quelque catastrophe viennent à déployer subitement, et chacun à sa manière, leur sensibilité naturelle, sans s'être concertés, ils créent un spectacle merveilleux, mille modèles précieux pour la sculpture, la peinture, la musique et la poésie.

LE PREMIER. — Il est vrai. Mais ce spectacle serait-il à comparer avec celui qui résulterait d'un accord bien entendu, de cette harmonie que l'artiste y introduira lorsqu'il le transportera du carrefour sur la scène ou sur la toile ? Si vous le préendez, quelle est donc, vous répliquerais-je, cette magie de l'art si vantée, puisqu'elle se réduit à gâter ce que la brute nature et un arrangement fortuit avaient mieux fait qu'elle ? Niez-vous qu'on n'embellisse la nature ? N'avez-vous jamais loué une femme en disant qu'elle était belle comme une *Vierge de Raphaël* ? A la vue d'un beau paysage, ne vous êtes-vous pas écrié qu'il était romanesque ? D'ailleurs vous me parlez d'une chose réelle, et moi je vous parle d'une imitation ; vous me parlez d'un instant fugitif de la nature, et moi je vous parle d'un ouvrage de l'art, projeté, suivi, qui a ses progrès et sa durée. Prenez chacun de ces acteurs, faites varier la scène dans la rue comme au théâtre, et montrez-moi vos personnages successivement, isolés, deux à deux, trois à trois ; abandonnez-les à leurs propres mouvements ; qu'ils soient maîtres absolus de leurs actions, et vous verrez l'étrange cacophonie qui en résultera. Pour obvier à ce défaut, les faites-vous répéter ensemble ? Adieu leur sensibilité naturelle, et tant mieux.

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? Le fanatique ? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste ; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide. Votre scène des rues est à la scène dramatique comme une horde de sauvages à une assemblée d'hommes civilisés.

C'est ici le lieu de vous parler de l'influence perfide d'un médiocre partenaire sur un excellent comédien. Celui-ci a conçu grandement, mais il sera forcé de renoncer à son modèle idéal pour se mettre au niveau du pauvre diable avec qui il est en scène. Il se passe alors d'étude et de bon jugement : ce qui se fait d'instinct à la promenade ou au coin du feu, celui qui parle bas abaisse le ton de son interlocuteur. Ou si vous aimez mieux une autre comparaison, c'est comme au *whist*, où vous perdez une portion de votre habileté, si vous ne pouvez pas compter sur votre joueur. Il y a plus : la Clairon vous dira, quand vous voudrez, que Lekain, par méchanceté, la rendait mauvaise ou médiocre, à discrétion ; et que, de représailles, elle l'exposait quelquefois aux sifflets. Qu'est-ce donc que deux comédiens qui se soutiennent mutuellement ? Deux personnages dont les modèles ont, proportion gardée, ou l'égalité, ou la subordination qui convient aux circonstances où le poète les a placés, sans quoi l'un sera trop fort ou trop faible ; et pour sauver cette dissonance, le fort élèvera rarement le faible à sa hauteur ; mais, de réflexion, il descendra à sa petitesse. Et savez-vous l'objet de ces répétitions si multipliées ? C'est d'établir une balance entre les talents divers des acteurs, de manière qu'il en résulte une action générale qui soit une ; et lorsque l'orgueil de l'un d'entre eux se refuse à cette balance, c'est toujours aux dépens de la perfection du tout, au détriment de votre plaisir ; car il est rare que l'excellence d'un seul vous dédommage de la médiocrité des autres qu'elle fait ressortir. J'ai vu quelquefois la personnalité d'un grand acteur punie : c'est lorsque le public prononçait sottement qu'il était outré, au lieu de sentir que son partenaire était faible.

A présent vous êtes poète : vous avez une pièce à faire jouer, et je vous laisse le choix ou d'acteurs à profond jugement et à tête froide, ou d'acteurs sensibles. Mais avant de vous décider, permettez que je vous fasse une question. A quel âge est-on grand comédien ? Est-ce à l'âge où l'on est plein de feu, où le sang bouillonne dans les veines, où le choc le plus léger porte le trouble au fond des entrailles, où l'esprit s'enflamme à la moindre étincelle ? Il me semble que non. Celui que la nature a signé comédien, n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme, et que l'âme se possède. Le vin de la meilleure qualité est âpre et bourru lorsqu'il fermente ; c'est par un long séjour dans la tonne qu'il devient généreux. Cicéron, Sénèque et Plutarque me représentaient les trois âges de l'homme qui compose : Cicéron n'est souvent qu'un feu de paille qui réjouit mes yeux ; Sénèque un feu de sarment qui les blesse ; au

lieu que si je remue les cendres du vieux Plutarque, j'y découvre les gros charbons d'un brasier qui m'échauffent doucement<sup>1</sup>.

Baron jouait, à soixante ans passés, le comte d'Essex, Xipharès, Britannicus, et les jouait bien. La Gaussin enchantait, dans *L'Oracle* et *La Pupille*, à cinquante ans<sup>2</sup>.

LE SECOND. — Elle n'avait guère le visage de son rôle.

LE PREMIER. — Il est vrai ; et c'est là peut-être un des obstacles insurmontables à l'excellence d'un spectacle. Il faut s'être promené de longues années sur les planches, et le rôle exige quelquefois la première jeunesse. S'il s'est trouvé une actrice de dix-sept ans<sup>3</sup>, capable du rôle de Monime<sup>4</sup>, de Didon<sup>5</sup>, de Pulchérie<sup>6</sup>, d'Hermione, c'est un prodige qu'on ne reverra plus. Cependant un vieux comédien n'est ridicule que quand les forces l'ont tout à fait abandonné, ou que la supériorité de son jeu ne sauve pas le contraste de sa vieillesse et de son rôle. Il en est au théâtre comme dans la société, où l'on ne reproche la galanterie à une femme que quand elle n'a ni assez de talents, ni assez d'autres vertus pour couvrir un vice.

De nos jours, la Clairon et Molé ont, en débutant, joué à peu près comme des automates, ensuite ils se sont montrés de vrais comédiens. Comment cela s'est-il fait ? Est-ce que l'âme, la sensibilité, les entrailles leur sont venues à mesure qu'ils avançaient en âge ?

Il n'y a qu'un moment, après dix ans d'absence du théâtre<sup>7</sup>, la Clairon voulut y reparaître ; si elle joua médiocrement, est-ce qu'elle avait perdu son âme, sa sensibilité, ses entrailles ? Aucunement ; mais bien la mémoire de ses rôles. J'en appelle à l'avenir.

LE SECOND. — Quoi ! vous croyez qu'elle nous reviendra ?

LE PREMIER. — Ou qu'elle périra d'ennui ; car que voulez-vous qu'on mette à la place de l'applaudissement public et d'une grande passion<sup>8</sup> ? Si cet acteur, si cette actrice étaient profondément pénétrés, comme on le suppose, dites-moi si l'un penserait à jeter un coup d'œil sur les loges, l'autre à diriger un sourire vers la coulisse, presque tous à parler au parterre, et si l'on irait aux foyers interrompre les ris immodérés d'un troisième, et l'avertir qu'il est temps de venir se poignerder.

1. Cf. *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, longue note en réponse à Dryden, I, § 119 (vol. *Philosophie*, p. 1090-1091).

2. Dans des reprises de la pièce de Thomas Corneille, de *Mithridate* et de *Britannicus*, et des comédies de Poullain de Sainte-Foix et de Fagan, en 1763.

3. Mlle Raucourt.

4. Dans *Mithridate* de Racine.

5. Dans *Énée* et *Didon*, tragédie de Lefranc de Pompignan (1734) reprise le 23 décembre 1772 avec Mlle Raucourt pour ses débuts.

6. Dans la pièce de ce nom de Corneille.

7. Puoté douze : nous sommes en 1777, et la Clairon a quitté la scène en 1765.

8. Pour le comte de Valbelle.

Mais il me prend envie de vous ébaucher une scène entre un comédien et sa femme qui se détestaient ; scène d'amants tendres et passionnés ; scène jouée publiquement sur les planches, telle que je vais vous la rendre et peut-être un peu mieux ; scène où deux acteurs ne parurent jamais plus fortement à leurs rôles ; scène où ils enlèverent les applaudissements continus du parterre et des loges ; scène que nos battements de mains et nos cris d'admiration interrompirent dix fois. C'est la troisième du quatrième acte du *Dépit amoureux* de Molière, leur triomphe.

Le comédien ÉRASTE, amant de Lucile,  
LUCILE, maîtresse d'Eraste et femme du comédien

LE COMÉDIEN

Non, non, ne croyez pas, madame,  
Que je revienne encor vous parler de ma flamme.  
*La comédienne.* — Je vous le conseille.

C'en est fait ;  
— Je l'espère.

Je me veux guérir, et connais bien  
Ce que de votre cœur a possédé le mien.

— Plus que vous n'en méritiez.

Un courroux si constant pour l'ombre d'une offense

— Vous, m'offenser ! je ne vous fais pas cet honneur.

M'a trop bien éclairci de votre indifférence ;  
Et je dois vous montrer que les traits du mépris

— Le plus profond.

Sont sensibles surtout aux généreux esprits.

— Oui, aux généreux.

Je l'avouerai, mes yeux observaient dans les vôtres  
Des charmes qu'ils n'ont point trouvés dans tous les autres.

— Ce n'est pas faute d'en avoir vu.

Et le ravissement où j'étais de mes fers  
Les aurait préférés à des sceptres offerts.

— Vous en avez fait meilleur marché.

Je vivais tout en vous ;

— Cela est faux, et vous en avez menti.

Et, je l'avouerai même,  
Peut-être qu'après tout j'aurai, quoique outragé,  
Assez de peine encor à m'en voir dégagé.

— Cela serait fâcheux.

Possible que, malgré la cure qu'elle essaie,  
Mon âme saignera longtemps de cette plaie.

— Ne craignez rien ; la gangrène y est.

Et qu'affranchi d'un joug qui faisait tout mon bien,

Il faudra me résoudre à n'aimer jamais rien.

— Vous trouverez du retour.

Mais enfin il n'importe ; et puisque votre haine  
Chasse un cœur tant de fois que l'amour vous ramène,  
C'est la dernière ici des importunités  
Que vous aurez jamais de mes vœux rebués.

LA COMÉDIENNE

Vous pouvez faire aux miens la grâce tout entière,  
Monsieur, et m'épargner encor cette dernière.

*Le comédien.* — Mon cœur, vous êtes une insolente, et  
vous vous en repentirez.

LE COMÉDIEN

En bien, madame, eh bien ! ils seront satisfaits.  
Je romps avecque vous, et j'y romps pour jamais.  
Puisque vous le voulez, que je perde la vie,  
Lorsque de vous parler je reprendrai l'envie.

LA COMÉDIENNE

Tant mieux, c'est m'obliger.

LE COMÉDIEN

Non, non, n'ayez pas peur

*La comédienne.* — Je ne vous crains pas.

Que je fausse parole ; eussé-je un faible cœur,  
Jusques à n'en pouvoir effacer votre image,  
Croyez que vous n'aurez jamais cet avantage  
— C'est le malheur que vous voulez dire.  
De me voir revenir.

LA COMÉDIENNE

Ce serait bien en vain.

*Le comédien.* — Ma mie, vous êtes une fiefée gueuse,  
à qui j'apprendrai à parler.

LE COMÉDIEN

Moi-même de cent coups je percerais mon sein,

*La comédienne.* — Plût à Dieu !

Si j'avais jamais fait cette bassesse insigne,  
— Pourquoi pas celle-là, après tant d'autres ?  
De vous revoir, après ce traitement indigne.

LA COMÉDIENNE

Soit ; n'en parlons donc plus !

Et ainsi du reste. Après cette double scène, l'une d'amants, l'autre  
d'époux, lorsque Érasme reconduisait sa maîtresse Lucile dans la cou-

1. Diderot s'inspire pour cet exemple de distanciation de Gailhava d'Estandoux,  
*L'Air de la comédie* (1772).

lisé, il lui serait le bras d'une violence à arracher la chair à sa  
chère femme, et répondait à ses cris par les propos les plus insultants  
et les plus amers.

LE SECOND. — Si j'avais entendu ces deux scènes simultanées, je  
crois que de ma vie je n'aurais remis le pied au spectacle.

LE PREMIER. — Si vous prétendez que cet acteur et cette actrice ont  
senté, je vous demanderai si c'est dans la scène des amants, ou dans  
la scène des époux, ou dans l'une et l'autre ? Mais écoutez la scène  
suivante entre la même comédienne et un autre acteur, son amant.

Tandis que l'amant parle, la comédienne dit de son mari : « C'est  
un indigne, il m'a appelée... ; je n'oserais vous le répéter. »

Tandis qu'elle répond, son amant lui répond : « Est-ce que vous  
n'y êtes pas faite ?... » Et ainsi de couplet en couplet.

« Ne soupçons-nous pas ce soir ? — Je le voudrais bien ; mais  
comment s'échapper ? — C'est votre affaire. — S'il vient à le  
savoir ? — Il n'en sera ni plus ni moins, et nous aurons par-devers  
nous une soirée douce. — Qui aurons-nous ? — Qui vous voudrez.

— Mais d'abord le chevalier, qui est de fondation. — A propos du  
chevalier, savez-vous qu'il ne tiendrait qu'à moi d'en être jaloux ?

— Et qu'à moi que vous eussiez raison ? »

C'est ainsi que ces êtres si sensibles vous paraissent tout entiers  
à la scène haute que vous entendiez, tandis qu'ils n'étaient vraiment  
qu'à la scène basse que vous n'entendiez pas ; et vous vous écriez :  
« Il faut avouer que cette femme est une actrice charmante ; que per-  
sonne ne sait écouter comme elle, et qu'elle joue avec une intelli-  
gence, une grâce, un intérêt, une finesse, une sensibilité peu  
commune... » Et moi, je riais de vos exclamations.

Cependant cette actrice ! trompe son mari avec un autre acteur, cet  
acteur avec le chevalier, et le chevalier avec un troisième, que le che-  
valier surprend entre ses bras. Celui-ci a médité une grande ven-  
geance. Il se placera aux balcons, sur les gradins les plus bas. (Alors  
le comte de Lauraguais n'en avait pas encore débarrassé notre  
scène.) Là, il s'est promis de déconcerter l'infidèle par sa présence  
et par ses regards méprisants, de la troubler et de l'exposer aux  
huées du parterre. La pièce commence ; sa traîtresse paraît ; elle  
aperçoit le chevalier ; et, sans s'ébranler dans son jeu, elle lui dit en  
souriant : « Fi ! le vilain boudoir qui se fâche pour rien. » Le cheva-  
lier sourit à son tour. Elle continue : « Vous venez ce soir ? » Il se  
tait. Elle ajoute : « Finissons cette plate querelle, et faites avancer  
votre carrosse. » Et savez-vous dans quelle scène on intercalait celle-  
ci ? Dans une des plus touchantes de La Chaussée, où cette comé-

1. P. Verrière, avec beaucoup de vraisemblance, propose de reconnaître ici la  
Gaussin.

dienne sanglotait et nous faisait pleurer à chaudes larmes. Cela vous confond ; et c'est pourtant l'exacte vérité.

LE SECOND. — C'est à me dégoûter du théâtre.

LE PREMIER. — Et pourquoi ? Si ces gens-là n'étaient pas capables de ces tours de force, c'est alors qu'il n'y faudrait pas aller. Ce que je vais vous raconter, je l'ai vu.

Garrick passe sa tête entre les deux batants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien, ni vous non plus. Si vous demandiez à cet homme célèbre, qui lui seul méritait autant qu'on fit le voyage d'Angleterre que tous les restes de Rome méritaient qu'on fasse le voyage d'Italie ; si vous lui demandiez, dis-je, la scène du petit garçon pâtissier<sup>1</sup>, il vous la jouerait ; si vous lui demandiez tout de suite la scène d'Hamlet, il vous la jouerait, également prêt à pleurer la chute de ses petits pâtés et à suivre dans l'air le chemin d'un poignard<sup>2</sup>. Est-ce qu'on rit, est-ce qu'on pleure à discrétion ? On en fait la grimace plus ou moins fidèle, plus ou moins trompeuse, selon qu'on est ou qu'on n'est pas Garrick.

Je persifle quelquefois, et même avec assez de vérité, pour en imposer aux hommes du monde les plus déliés. Lorsque je me désole de la mort simulée de ma sœur dans la scène avec l'avocat bas-normand ; lorsque, dans la scène avec le premier commis de la marine, je m'accuse d'avoir fait un enfant à la femme d'un capitaine de vaisseau, j'ai tout à fait l'air d'éprouver de la douleur et de la honte ; mais suis-je affligé ? suis-je honteux ? Pas plus dans ma petite comédie que dans la société, où j'avais fait ces deux rôles avant de les introduire dans un ouvrage de théâtre<sup>3</sup>. Qu'est-ce donc qu'un grand comédien ? Un grand persifleur tragique ou comique, à qui le poète a dicté son discours.

1. Diderot donne plus de détails sur ce numéro de Garrick dans la *Correspondance littéraire* (juillet 1765) : il contrefaisait un garçon pâtissier qui, « portant de petits pâtés sur sa tête et payant aux cornettes dans la rue, laisse tomber son plat dans le ruisseau, et supéfait d'abord de son accident, finit par fondre en larmes ».

2. Confusion avec *Macbeth*, Acte III, sc. 4, v. 1086.

3. Allusion aux scènes 14 et 19 de *La Pièce et le prologue* devenues dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?* la scène 4 de l'acte II et la scène 3 de l'acte III (voir ci-dessous).

Sedaine donne *Le Philosophe sans le savoir*. Je m'intéressais plus vivement que lui au succès de la pièce ; la jalousie de talents est un vice qui m'est étranger, j'en ai assez d'autres sans celui-là : j'atteste tous mes confrères en littérature, lorsqu'ils ont daigné quelquefois me consulter sur leurs ouvrages, si je n'ai pas fait tout ce qui dépendait de moi pour répondre dignement à cette marque distinguée de leur estime. *Le Philosophe sans le savoir* chancelle à la première<sup>1</sup>, à la seconde représentation, et j'en suis affligé ; à la troisième il va aux nues, et j'en suis transporté de joie. Le lendemain matin je me jette dans un fiacre, je cours après Sedaine ; c'était en hiver, il faisait le froid le plus rigoureux ; je vais partout où j'espère le trouver. J'aprends qu'il est au fond du faubourg Saint-Antoine, je m'y fais conduire. Je l'aborde ; je jette mes bras autour de son cou ; la voix me manque, et les larmes me coulent le long des joues. Voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine, immobile et froid, me regarde et me dit : « Ah ! Monsieur Diderot, que vous êtes beau ! » Voilà l'observateur et l'homme de génie.

Ce fait, je le racontais un jour à table, chez un homme que ses talents supérieurs destinaient à occuper la place la plus importante de l'État, chez M. Necker<sup>2</sup>, il y avait un assez grand nombre de gens de lettres, entre lesquels Marmontel, que j'aime et à qui je suis cher. Celui-ci me dit ironiquement : « Vous verrez que lorsque Voltaire se désole au simple récit d'un trait pathétique et que Sedaine garde son sang-froid à la vue d'un ami qui fond en larmes, c'est Voltaire qui est l'homme ordinaire et Sedaine l'homme de génie ! » Cette apostrophe me déconcerte et me réduit au silence, parce que l'homme sensible, comme moi, tout entier à ce qu'on lui objecte, perd la tête et ne se retrouve qu'au bas de l'escalier. Un autre, froid et maître de lui-même, aurait répondu à Marmontel : « Votre réflexion serait mieux dans une autre bouche que la vôtre, parce que vous ne sentez pas plus que Sedaine et que vous faites aussi de fort belles choses, et que, courant la même carrière que lui, vous pouviez laisser à votre voisin le soin d'apprécier impartialement son mérite. Mais sans vouloir préférer Sedaine à Voltaire, ni Voltaire à Sedaine, pourriez-vous me dire ce qui serait sorti de la tête de l'auteur du *Philosophe sans le savoir*, du *Déserteur* et de *Paris sauvé*, si, au lieu de passer trente-cinq ans de sa vie à gâcher le plâtre et à couper la pierre, il eût employé tout ce temps, comme Voltaire, vous et moi, à lire et à méditer Homère, Virgile, le Tasse, Cicéron, Démosthène et Tacite ? Nous ne saurons jamais voir comme lui, et il aurait appris à dire comme nous. Je le regarde comme un des arrière-neveux de Shakes-

1. Le 2 décembre 1766.

2. Addition de 1777.

peare ; ce Shakespeare, que je ne comparerai ni à l'*Apollon du Belvédère*, ni au *Gladiateur*, ni à l'*Antinoüs*, ni à l'*Hercule* de Glycon, mais bien au saint Christophe de Notre-Dame, colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes duquel nous passerions tous sans que notre front touchât à ses parties honteuses. »

Mais un autre trait où je vous montrerai un personnage dans un moment rendu plat et sot par sa sensibilité, et dans le moment suivant sublime par le sang-froid qui succéda à la sensibilité étouffée, le voici :

Un littéraire, dont je tairai le nom<sup>1</sup>, était tombé dans l'extrême indigence. Il avait un frère, théologal et riche<sup>2</sup>. Je demandai à l'indigent pourquoi son frère ne le secourait pas. « C'est, me répondit-il, que j'ai de grands torts avec lui. » J'obtins de celui-ci la permission d'aller voir M. le théologal. J'y vais. On m'annonce ; j'entre. Je dis au théologal que je vais lui parler de son frère. Il me prend brusquement par la main, me fait asseoir et m'observe qu'il est d'un homme sensé de connaître celui dont il se charge de plaider la cause ; puis, m'apostrophant avec force : « Connaissiez-vous mon frère ? — Je le crois. — Etes-vous instruit de ses procédés à mon égard ? — Je le crois. — Vous le croyez ? Vous savez donc ? » Et voilà mon théologal qui me débite, avec une rapidité et une véhémence surprenante, une suite d'actions plus atroces, plus révoltantes les unes que les autres. Ma tête s'embarrasse, je me sens accablé ; je perds le courage de défendre un aussi abominable monstre que celui qu'on me dépeignait. Heureusement mon théologal, un peu prolix dans sa philippique, me laisse le temps de me remettre ; peu à peu l'homme sensible se retira et fit place à l'homme éloquent, car j'oserais dire que je le fus dans cette occasion. « Monsieur, dis-je froidement au théologal, votre frère a fait pis, et je vous loue de me céder le plus criant de ses forfaits. — Je ne cède rien. — Vous auriez pu ajouter à tout ce que vous m'avez dit, qu'une nuit, comme vous sortiez de chez vous pour aller à matines, il vous avait saisi à la gorge, et que tirant un couteau qu'il tenait caché sous son habit, il avait été sur le point de vous l'enfoncer dans le sein. — Il en est bien capable ; mais si je ne l'en ai pas accusé, c'est que cela n'est pas vrai. » Et moi, me levant subitement, et attachant sur mon théologal un regard ferme et sévère, je m'écriai d'une voix tonnante, avec toute la véhémence et l'emphase de l'indignation : « Et quand cela serait vrai, est-ce qu'il ne faudrait pas encore donner du pain à votre frère ? » Le théologal,

écrasé, terrassé, confondu, reste muet, se promène, revient à moi et m'accorde une pension annuelle pour son frère.

Est-ce au moment où vous venez de perdre votre ami ou votre maîtresse que vous composerez un poème sur sa mort ? Non. Malheur à celui qui jouit alors de son talent ! C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination, l'une pour retracer, l'autre pour exagérer la douceur d'un temps passé ; qu'on se possède et qu'on parle bien. On dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épiquète énergique qui se refuse ; on dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on s'occupe à rendre son vers harmonieux : ou si les larmes coulent, la plume tombe des mains, on se livre à son sentiment et l'on cesse de composer.

Mais il en est des plaisirs violents ainsi que des peines profondes ; ils sont muets. Un ami tendre et sensible revoit un ami qu'il avait perdu par une longue absence ; celui-ci repartait dans un moment inattendu, et aussitôt le cœur du premier se trouble ; il court, il embrasse, il veut parler ; il ne saurait ; il bégaye des mots entrecoupés, il ne sait ce qu'il dit, il n'entend rien de ce qu'on lui répond ; s'il pouvait s'apercevoir que son délire n'est pas partagé, combien il souffrirait ! Jugez par la vérité de cette peinture, de la fausseté de ces entrevues théâtrales où deux amis ont tant d'esprit et se possèdent si bien. Que ne vous dirais-je pas de ces insipides et éloquentes disputes à qui mourra ou plutôt à qui ne mourra pas, si ce texte, sur lequel je ne finirais point, ne nous éloignait de notre sujet ? C'en est assez pour les gens d'un goût grand et vrai ; ce que j'ajouterais n'aprendrait rien aux autres. Mais qui est-ce qui sauvera ces absurdités si communes au théâtre ? Le comédien, et quel comédien ?

Il est mille circonstances pour une où la sensibilité est aussi nuisible dans la société que sur la scène. Voilà deux amants, ils ont l'un et l'autre une déclaration à faire. Quel est celui qui s'en tirera le mieux ? Ce n'est pas moi. Je m'en souviens, je n'approchais de l'objet aimé qu'en tremblant ; le cœur me batrait, mes idées se brouillaient ; ma voix s'embarrassait, j'estropiais tout ce que je disais ; je répondais *non* quand il fallait répondre *oui* ; je commettais mille gauderies, des maladresses sans fin ; j'étais ridicule de la tête aux pieds ; je m'en apercevais, je n'en devenais que plus ridicule. Tandis que, sous mes yeux, un rival gai, plaisant et léger, se possédant, jouissant de lui-même, n'échappant aucune occasion de louer, et de louer finement, amusait, plaisait, était heureux ; il sollicitait une main qu'on lui abandonnait, il s'en saisissait quelquefois sans l'avoir sollicitée, il la baisait, il la baisait encore, et moi, retiré dans un coin,

1. D'après les *Mémoires* de Mme de Vandeuil, et le manuscrit Nalgeon, il s'agit de l'avocat Rivière, auteur de romans, et héros de *Lui et moi* (voir vol. *Contes*, p. 597-601), qui prouve qu'il ne méritait guère cet intérêt.

2. Voir abbé Bonaventure Rivière à l'Index I.

die  
coi  
L  
L  
de  
je  
(  
l'in  
mei  
de  
l'éth  
mer  
rem  
que  
com  
ni v  
seul  
les  
dem  
joua  
la jc  
suivi  
qu'o  
fidél.  
pas  
Je  
impo  
désol  
bas-n  
marir  
de v  
honte  
petite  
avant  
qu'un  
qui le

détournant mes regards d'un spectacle qui m'irritait, étouffant mes soupirs, faisant craquer mes doigts à force de serrer les poings, accablé de mélancolie, couvert d'une sueur froide, je ne pouvais ni montrer ni celer mon chagrin. On a dit que l'amour, qui ôtait l'esprit à ceux qui en avaient, en donnait à ceux qui n'en avaient pas ; c'est-à-dire, en autre français, qu'il rendait les uns sensibles et sois, et les autres froids et entreprenants.

L'homme sensible obéit aux impulsions de la nature et ne rend précisément que le cri de son cœur ; au moment où il tempère ou force ce cri, ce n'est plus lui, c'est un comédien qui joue.

Le grand comédien observe les phénomènes ; l'homme sensible lui sert de modèle, il le médite, et trouve, de réflexion, ce qu'il faut ajouter ou retrancher pour le mieux. Et puis, des faits encore après des raisons.

A la première représentation d'*Inès de Castro*<sup>1</sup>, à l'endroit où les enfants paraissent, le parterre se mit à rire ; la Duclos, qui faisait Inès, indignée, dit au parterre : « Ris donc, sot parterre, au plus bel endroit de la pièce. » Le parterre l'entendit, se contenta ; l'actrice reprit son rôle, et ses larmes et celles du spectateur coulèrent. Quoi donc ! est-ce qu'on passe et repasse ainsi d'un sentiment profond à un sentiment profond, de la douleur à l'indignation, de l'indignation à la douleur ? Je ne le conçois pas ; mais ce que je conçois très bien, c'est que l'indignation de la Duclos était réelle et sa douleur simulée.

Quinault-Dufresne joue le rôle de Sévère dans *Polyeucte*<sup>2</sup>. Il était envoyé par l'empereur Décimus pour persécuter les chrétiens. Il confie ses sentiments secrets à son ami sur cette secte calomniée. Le sens commun exigeait que cette confiance, qui pouvait lui coûter la faveur du prince, sa dignité, sa fortune, la liberté et peut-être la vie, se fît à voix basse. Le parterre lui crie : « Plus haut. » Il réplique au parterre : « Et vous, messieurs, plus bas. » Est-ce que s'il eût été un avaré, mais il n'était pas l'Avaré. L'Avaré et le Tartuffe ont été vraiment Sévère, il fût redevenu si prestement Quinault ? Non, vous n'avez pas fait d'après tous les Toinards et tous les Grizels du monde ; ce sont dis-je, non. Il n'y a que l'homme qui se possède comme sans doute ils se possédaient, l'acteur rare, le comédien par excellence, qui puisse leurs traits les plus généraux et les plus marqués, et ce n'est le portrait exact d'aucun ; aussi personne ne s'y reconnaît-il.

Lekain-Ninias descend dans le tombeau de son père<sup>3</sup>, il y égorge sa mère ; il en sort les mains sanglantes. Il est rempli d'horreur, ses plaisanteries de société est une mousse légère qui s'évapore sur la membres tressaillent, ses yeux sont égarés, ses cheveux semblent se sécher ; la plaisanterie de théâtre est une arme tranchante qui blesse hémis sur sa tête. Vous sentez frissonner les vôtres, la terreur vous saisis, vous êtes aussi éperdu que lui. Cependant Lekain-Niniasment qu'on doit à des êtres réels.

La satire est d'un tartuffe, et la comédie est du Tartuffe. La satire poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice. S'il n'y avait eu qu'une ou deux Précieuses ridicules, on en aurait pu faire une satire, mais non pas une comédie.

1. D'Houdar de La Motte, le 6 avril 1723. La Duclos avait cinquante-trois ans.

2. Le 20 mars 1737 ; Diderot pouvait y être.

3. Dans *Sémitanis* de Voltaire (créée le 29 août 1748, reprise avec Lekain le 1756-1759).

1. D.  
D.  
littérat  
sur sa t  
et stupé  
2. Cc  
3. Al  
bon ? E  
sous).

Allez-vous-en chez Lagrenée, demandez-lui *La Peinture*, et il croira avoir satisfait à votre demande, lorsqu'il aura placé sur sa toile une femme devant un chevalier, la palette passée dans le pouce et le pinceau à la main. Demandez-lui *La Philosophie*<sup>1</sup>, et il croira l'avoir faite, lorsque, devant un bureau, la nuit, à la lueur d'une lampe, il aura appuyé sur le coude une femme en négligé, échevelée et perverse, qui lit ou qui médite. Demandez-lui *La Poésie*, et il peindra la même femme dont il ceindra la tête d'un laurier, et à la main de laquelle il placera un rouleau. *La Musique*, ce sera encore la même femme avec une lyre au lieu de rouleau. Demandez-lui *La Beauté*, demandez même cette figure à un plus habile que lui, ou je me trompe fort, ou ce dernier se persuadera que vous n'exigez de son art que la figure d'une belle femme. Votre acteur et ce peintre tombent tous deux dans un même défaut, et je leur dirai : « Votre tableau, votre jeu, ne sont que des portraits d'individus fort au-dessous de l'idée générale que le poète a tracée, et du modèle idéal dont je me promettais la copie. Votre voisine est belle, très belle ; d'accord : mais ce n'est pas la Beauté. Il y a aussi loin de votre ouvrage à votre modèle que de votre modèle à l'idéal<sup>2</sup>. »

LE SECOND. — Mais ce modèle idéal ne serait-il pas une chimère ?

LE PREMIER. — Non.

LE SECOND. — Mais puisqu'il est idéal, il n'existe pas : or, il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait été dans la sensation.

LE PREMIER. — Il est vrai. Mais prenons un art à son origine, la sculpture, par exemple. Elle copia le premier modèle qui se présenta. Elle vit ensuite qu'il y avait des modèles moins imparfaits qu'elle préférer. Elle corrigea les défauts grossiers de ceux-ci, puis les défauts moins grossiers, jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature.

LE SECOND. — Et pourquoi ?

LE PREMIER. — C'est qu'il est impossible que le développement d'une machine aussi compliquée qu'un corps animal soit régulier. Allez aux Tuileries ou aux Champs-Élysées un beau jour de fête ; considérez toutes les femmes qui rempliront les allées, et vous n'en trouverez pas une seule qui ait les deux coins de la bouche parfaitement semblables. La *Danaé* du Titien<sup>3</sup> est un portrait ; l'Amour, placé au pied de sa couche, est idéal. Dans un tableau de Raphaël,

qui a passé de la galerie de M. de Thiers dans celle de Catherine II<sup>1</sup>, le saint Joseph est une nature commune ; la Vierge est une belle femme réelle ; l'enfant Jésus est idéal. Mais si vous en voulez savoir davantage sur ces principes spéculatifs de l'art, je vous communiquerai mes *Salons*.

LE SECOND. — J'en ai entendu parler avec éloge par un homme d'un goût fin et d'un esprit délicat.

LE PREMIER. — M. Suard.

LE SECOND. — Et par une femme qui possède tout ce que la pureté d'une âme angélique ajoute à la finesse du goût.

LE PREMIER. — Madame Necker.

LE SECOND. — Mais rentrons dans notre sujet.

LE PREMIER. — J'y consens, quoique j'aime mieux louer la vertu que de discuter des questions assez oiseuses.

LE SECOND. — Quinault-Dufresne, glorieux de caractère, jouait merveilleusement le Glorieux<sup>2</sup>.

LE PREMIER. — Il est vrai ; mais d'où savez-vous qu'il se jouât lui-même ? ou pourquoi la nature n'en aurait-elle pas fait un glorieux très rapproché de la limite qui sépare le beau réel du beau idéal, limite sur laquelle se jouent les différentes écoles ?

LE SECOND. — Je ne vous entends pas.

LE PREMIER. — Je suis plus clair dans mes *Salons*, où je vous conseille de lire le morceau sur la Beauté en général<sup>3</sup>. En attendant, dites-moi, Quinault-Dufresne est-il Orosmane ? Non. Cependant, qui est-ce qui l'a remplacé et le remplacera dans ce rôle ? Était-il l'homme du *Préjugé à la mode*<sup>4</sup> ? Non. Cependant avec quelle vérité ne le jouait-il pas ?

LE SECOND. — A vous entendre, le grand comédien est tout et n'est rien.

LE PREMIER. — Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre.

Entre tous ceux qui ont exercé l'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïques, un des hommes les plus honnêtes,

1. Par l'intermédiaire de Diderot. Voir Croizat de Thiers à l'index I. Il s'agit de *La Madone avec saint Joseph imberbe*.

2. Les reprises de 1741 furent, à la veille de sa retraite, un triomphe pour lui.

3. Voir encore le préambule du *Salon de 1767*.

4. Qu'il créa en 1735 et reprit en 1740-1741. Le « préjugé à la mode » visé par Nivelle est qu'il n'est pas de bon ton d'aimer sa femme.

1. Lagrenée avait exposé ces deux sujets au *Salon de 1767* (voir nos 34-35) et Diderot les avait trouvés assez bons pour les acheter.

2. Cf. le préambule du *Salon de 1767*.

3. Le Titien a traité le sujet trois fois ; Diderot n'a pu voir que la *Danaé* de l'Enlèvement.

un des hommes qui en avaient le plus la physiologie, le ton et le maintien, le frère du *Diable boiteux*, de *Gil Blas*, du *Bachelier de Salamague*, Monmesnil...

LE SECOND. — Le fils de Lesage, père commun de toute cette plaisante famille...

LE PREMIER. — Faisait avec un égal succès Ariste dans *La Pupille*, Tartuffe dans la comédie de ce nom, Mascarille dans *Les Fourberies de Scapin*, l'avocat ou M. Guillaume dans la farce de *Patelin*<sup>1</sup>.

LE SECOND. — Je l'ai vu.

LE PREMIER. — Et à votre grand étonnement, il avait le masque de ces différents visages. Ce n'était pas naturellement, car Nature ne lui avait donné que le sien ; il tenait donc les autres de l'art.

Est-ce qu'il y a une sensibilité artificielle ? Mais soit factice, soit innée, la sensibilité n'a pas lieu dans tous les rôles. Quelle est donc la qualité acquise ou naturelle qui constitue le grand acteur dans l'Avare, le Joueur<sup>2</sup>, le Flateur<sup>3</sup>, le Grondeur<sup>4</sup>, le Médecin malgré lui, l'être le moins sensible et le plus immoral que la poésie ait encore imaginé, le Bourgeois Gentilhomme, le Malade et le Cocu imaginaires ; dans Nérôn, Mithridate, Atreï<sup>5</sup>, Phocas<sup>6</sup>, Sertorius<sup>7</sup>, et tant d'autres caractères tragiques ou comiques, où la sensibilité est diamétralement opposée à l'esprit du rôle ? La facilité de connaître et de copier toutes les natures. Croyez-moi, ne multiplions pas les causes lorsqu'une suffit à tous les phénomènes.

Tantôt le poète a senti plus fortement que le comédien, tantôt, et plus souvent peut-être, le comédien a conçu plus fortement que le poète ; et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant la Clairon dans une de ses pièces : « Est-ce bien moi qui ai fait cela ? » Est-ce que la Clairon en sait plus que Voltaire ? Dans ce moment du moins son modèle idéal, en déclarant, était bien au-delà du modèle idéal que le poète s'était fait en écrivant, mais ce modèle idéal n'était pas elle. Quel était donc son talent ? Celui d'imaginer un grand fantôme et de le copier de génie. Elle imitait le mouvement, les actions, les gestes, toute l'expression d'un être fort au-dessus d'elle. Elle avait trouvé ce qu'Eschine récitait une oraison de Démosthène ne put jamais rendre, le mugissement de la bête. Il disait à ses disciples : « Si cela vous affecte si fort, qu'aurait-

ce donc été, si *audivissetis bestiam mugientem*<sup>1</sup> ? » Le poète avait engendré l'animal terrible, la Clairon le faisait mugir.

Ce serait un singulier abus des mots que d'appeler sensibilité cette facilité de rendre toutes natures, même les natures féroces. La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou. Multipliez les âmes sensibles, et vous multiplierez en même proportion les bonnes et les mauvaises actions en tout genre, les éloges et les blâmes outrés.

Poètes, travaillez-vous pour une nation délicate, vaporeuse et sensible ? renfermez-vous dans les harmonieuses, tendres et touchantes élégies de Racine ; elle se sauverait des bouberies de Shakespeare ; ces âmes faibles sont incapables de supporter des secousses violentes. Gardez-vous bien de leur présenter des images trop fortes. Montrez-leur, si vous voulez,

Le fils tout dégoutant du meurtre de son père,  
Et sa tête à la main demandant son salaire<sup>2</sup>.

mais n'allez pas au-delà. Si vous osiez leur dire avec Homère : « Où vas-tu, malheureux ? Tu ne sais donc pas que c'est à moi que le ciel envoie les enfants des pères infortunés ; tu ne recevras point les derniers embrassements de ta mère ; déjà je te vois étendu sur la terre, déjà je vois les oiseaux de proie, rassemblés autour de ton cadavre, l'arracher les yeux de la tête en battant les ailes de joie<sup>3</sup> », toutes nos femmes s'écarteraient en détournant la tête : « Ah ! l'horreur !... » Ce serait bien pis si ce discours, prononcé par un grand comédien, était encore fortifié de sa véritable déclamation.

LE SECOND. — Je suis tenté de vous interrompre pour vous demander ce que vous pensez de ce vase présenté à Gabrielle de Vergy, qui y voit le cœur sanglant de son amant<sup>4</sup>.

LE PREMIER. — Je vous répondrai qu'il faut être conséquent, et que, quand on se révolte contre ce spectacle, il ne faut pas souffrir qu'Œdipe se montre avec ses yeux crevés, et qu'il faut chasser de la

1. « Si vous aviez entendu le mugissement de la bête », mot d'Eschine rapporté par saint Jérôme, *Epîtres*, LIII, 2.

2. Cornelle, *Cinna*, acte I, sc. 3, v. 201-202.

3. *Iliade*, XXII, v. 348-354.

4. De Belloy, *Gabrielle de Vergy*, acte V, sc. 8 et 9 : son mari Foyel présente à Gabrielle le cœur de son amant Raoul de Coucy. Pièce de style troubadour, très noire.

1. Comédie de Brueys et Palaprat (1706).

2. Dans la pièce du même nom de Regnard (1696).

3. Dans la pièce du même nom de Jean-Baptiste Rousseau (1696).

4. Dans la pièce du même nom de Brueys et Palaprat (1691).

5. Dans *Atrée et Thyeste* de Crébillon (1716).

6. Dans *Herculus* de Cornelle (1647).

7. Dans la pièce du même nom de Cornelle (1662).

scène Philoctète tourmenté de sa blessure, et exhalant sa douleur par des cris inarticulés. Les anciens avaient, ce me semble, une autre idée de la tragédie que nous, et ces anciens-là, c'étaient les Grecs, c'étaient les Athéniens, ce peuple si délicat, qui nous a laissé en tout genre des modèles que les autres nations n'ont point encore égalés. Eschyle, Sophocle, Euripide, ne veillaient pas des années entières pour ne produire que de ces petites impressions passagères qui se dissipent dans la gaieté d'un souper. Ils voulaient profondément attrister sur le sort des malheureux ; ils voulaient, non pas amuser seulement leurs concitoyens, mais les rendre meilleurs. Avaient-ils tort ? avaient-ils raison ? Pour cet effet, ils faisaient couir sur la scène les Euménides suivant la trace du parricide, et conduites par la vapeur du sang qui frappait leur odorat. Ils avaient trop de jugement pour applaudir à ces imbrogljos, à ces escamotages de poignards, qui ne sont bons que pour des enfants. Une tragédie n'est, selon moi, qu'une belle page historique qui se partage en un certain nombre de repos marqués. On attend le shérif ! Il arrive. Il interroge le seigneur du village. Il lui propose d'apostasier. Celui-ci s'y refuse. Il le condamne à mort. Il l'envoie dans les prisons. La fille vient demander la grâce de son père. Le shérif la lui accorde à une condition révoltante. Le seigneur du village est mis à mort. Les habitants poursuivent le shérif. Il fuit devant eux. L'amant de la fille du seigneur l'étend mort d'un coup de poignard ; et l'atroce intolérant meurt au milieu des imprécations. Il n'en faut pas davantage à un poète pour composer un grand ouvrage. Que la fille aille interroger sa mère sur son tombeau, pour en apprendre ce qu'elle doit à celui qui lui a donné la vie. Qu'elle soit incertaine sur le sacrifice de l'honneur que l'on exige d'elle. Que, dans cette incertitude, elle tienne son amant loin d'elle, et se refuse aux discours de sa passion. Qu'elle obtienne la permission de voir son père dans les prisons. Que son père veuille l'unir à son amant, et qu'elle n'y consente pas. Qu'elle se prostitue. Que, tandis qu'elle se prostitue, son père soit mis à mort. Que vous ignoriez sa prostitution jusqu'au moment où, son amant la trouvant désolée de la mort de son père qu'il lui apprend, il en apprend le sacrifice qu'elle a fait pour le sauver. Qu'alors le shérif, poursuivi par le peuple, arrive, et qu'il soit massacré par l'amant. Voilà une partie des détails d'un pareil sujet.

LE SECOND. — Une partie !

LE PREMIER. — Oui, une partie. Est-ce que les jeunes amants ne

1. Commence ici un résumé du *Shérif*, qui donne une bonne idée de ce drame dont Diderot a laissé deux plans, dans le fonds de Leningrad et dans le fonds Vandeuil. Voir aussi la lettre à Sophie Volland du 11 sept. 1769 et les *Mélanges pour Catherine II*, XIV, vol. *Politique*, p. 250-251. Addition postérieure à 1778.

proposeront pas au seigneur du village de se sauver ? Est-ce que les habitants ne lui proposeront pas d'exterminer le shérif et ses saellistes ? Est-ce qu'il n'y aura pas un prêtre défenseur de la tolérance ? Est-ce qu'au milieu de cette journée de douleur, l'amant restera oisif ? Est-ce qu'il n'y a pas de liaisons à supposer entre ces personnes ? Est-ce qu'il n'y a aucun parti à tirer de ces liaisons ? Est-ce qu'il ne peut pas, ce shérif, avoir été l'amant de la fille du seigneur du village ? Est-ce qu'il ne revient pas l'âme pleine de vengeance, et contre le père qui l'aura chassé du bourg, et contre la fille qui l'aura dédaigné ? Que d'incidents importants on peut tirer du sujet le plus simple quand on a la patience de le méditer ! Quelle couleur ne peut-on pas leur donner quand on est éloquent ! On n'est point poète dramatique sans être éloquent. Et croyez-vous que je manquerai de spectacle ? Cet interrogatoire, il se fera dans tout son appareil. Laissez-moi disposer de mon local, et mettons fin à cet écart.

Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi qui, du consentement unanime de toutes les nations subsistantes, passes pour le premier comédien qu'elles aient connu, rends hommage à la vérité ! Ne m'as-tu pas dit que, quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si, quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier ? Lorsque je t'objectai que ce n'était donc pas d'après toi que tu jouais, tu confesse ta réponse : ne m'avouas-tu pas que tu t'en gardais bien, et que tu ne paraissais si étonnant sur la scène, que parce que tu montrais sans cesse au spectacle un être d'imagination qui n'était pas toi ?

LE SECOND. — L'âme d'un grand comédien a été formée de l'élément subtil dont notre philosophe<sup>2</sup> remplissait l'espace qui n'est ni froid, ni chaud, ni pesant, ni léger, qui n'affecte aucune forme déterminée, et qui, également susceptible de toutes, n'en conserve aucune.

LE PREMIER. — Un grand comédien n'est ni un pianoforte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes. J'ai une haute idée du talent d'un grand comédien : cet homme est rare, aussi rare et peut-être plus grand que le poète.

Celui qui dans la société se propose, et a le malheureux talent de

1. Diderot a cité une première fois le témoignage de Garrick dans le *Salon de 1767* (préambule, p. 528).

2. Épicure, d'après Assézat-Tourneux.

plaire à tous<sup>1</sup>, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue, qui engoue les uns et qui fatigue les autres. Il parle toujours, et toujours bien ; c'est un adulateur de profession, c'est un grand courtisan, c'est un grand comédien.

LE SECOND. — Un grand courtisan, accoutumé, depuis qu'il respire, au rôle d'un pantin merveilleux, prend toutes sortes de formes, au gré de la ficelle qui est entre les mains de son maître.

LE PREMIER. — Un grand comédien est un autre pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre.

LE SECOND. — Ainsi un courtisan, un comédien, qui ne peuvent prendre qu'une forme, quelque belle, quelque intéressante qu'elle soit, ne sont que deux mauvais pantins ?

LE PREMIER. — Mon dessein n'est pas de calomnier une profession que j'aime et que j'estime ; je parle de celle du comédien. Je serais désolé que mes observations, mal interprétées, attachassent l'ombre du mépris à des hommes d'un talent rare et d'une utilité réelle, aux fîeux du ridicule et du vice, aux prédicateurs les plus éloquents de l'honnêteté et des vertus, à la verge dont l'homme de génie se sert pour châtier les méchants et les fous. Mais tournez les yeux autour de vous, et vous verrez que les personnes d'une gaieté continue n'ont ni de grands défauts, ni de grandes qualités ; que communément les plaisants de profession sont des hommes frivoles, sans aucun principe solide ; et que ceux qui, semblables à certains personnages qui circulent dans nos sociétés, n'ont aucun caractère, excellent à les jouer tous.

Un comédien n'a-t-il pas un père, une mère, une femme, des enfants, des frères, des sœurs, des connaissances, des amis, une maîtresse ? S'il était doué de cette exquise sensibilité, qu'on regarde comme la qualité principale de son état, poursuivi comme nous et atteint d'une infinité de peines qui se succèdent, et qui tantôt flétrissent nos âmes, et tantôt les déchirent, combien lui resterait-il de jours à donner à notre amusement ? Très peu. Le gentilhomme de la chambre interposerait vainement sa souveraneté, le comédien serait souvent dans le cas de lui répondre : « Monseigneur, je ne saurais rire aujourd'hui, ou c'est d'autre chose que des soucis d'Agamemnon que je veux pleurer. » Cependant on ne s'aperçoit pas que les chagrins de la vie, aussi fréquents pour eux que pour nous, et beaucoup plus contraignants au libre exercice de leurs fonctions, les suspendent souvent.

1. Comme le comte d'Albarel, Touzet, l'abbé de Canaye, bons mimés de salon, complète le manuscrit Nageon. Diderot oublie le Nèveu de Rameau, qui est sorti de ses préoccupations.

Dans le monde, lorsqu'ils ne sont pas bouffons, je les trouve polis, caustiques et froids, fastueux, dissipés, dissipateurs, intéressés, plus frappés de nos ridicules que touchés de nos maux ; d'un esprit assez rassais au spectacle d'un événement fâcheux, ou au récit d'une aventure pathétique ; isolés, vagabonds, à l'ordre des grands ; peu de mœurs, point d'amis, presque aucune de ces liaisons saintes et douces qui nous associent aux peines et aux plaisirs d'un autre qui partage les nôtres. J'ai souvent vu tire un comédien hors de la scène, je n'ai pas mémoire d'en avoir jamais vu pleurer un. Cette sensibilité qu'ils s'arrogent et qu'on leur alloue, qu'en font-ils donc ? La laissent-ils sur les planches, quand ils en descendent, pour la reprendre quand ils y remontent ?

Qu'est-ce qui leur chausse le socque ou le cothurne ? Le défaut d'éducation, la misère et le libertinage. Le théâtre est une ressource, jamais un choix. Jamais on ne se fit comédien par goût pour la vertu, par le désir d'être utile dans la société et de servir son pays ou sa famille, par aucun des motifs honnêtes qui pourraient entraîner un esprit droit, un cœur chaud, une âme sensible vers une aussi belle profession<sup>1</sup>.

Moi-même, jeune, je balançai entre la Sorbonne et la Comédie. J'allais, en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Cornelle dans les allées solitaires du Luxembourg. Quel était mon projet ? d'être applaudi ? Peut-être. De vivre familièrement avec les femmes de théâtre que je trouvais infiniment aimables et que je savais très faciles ? Assurément. Je ne sais ce que je n'aurais pas fait pour plaire à la Gaussin, qui déboutait alors et qui était la beauté personifiée ; à la Dangeville, qui avait tant d'attraits sur la scène.

On<sup>2</sup> a dit que les comédiens n'avaient aucun caractère, parce qu'en les jouant tous ils perdaient celui que la nature leur avait donné, qu'ils devenaient faux, comme le médecin, le chirurgien et le boucher deviennent durs. Je crois qu'on a pris la cause pour l'effet, et qu'ils ne sont propres à les jouer tous que parce qu'ils n'en ont point.

LE SECOND. — On ne devient point cruel parce qu'on est boureau ; mais on se fait boureau, parce qu'on est cruel.

LE PREMIER. — J'ai beau examiner ces hommes-là. Je n'y vois rien qui les distingue du reste des citoyens, si ce n'est une vanité qu'on pourrait appeler insolence, une jalousie qui remplit de troubles et de haines leur comité. Entre toutes les associations, il n'y en a peut-être

1. Le ton est ici très proche de celui de la *Lettre sur les spectacles* de J.-J. Rousseau, condamnation du théâtre (1757).

2. J.-J. Rousseau, *ibid.*

aucune où l'intérêt commun de tous et celui du public soient plus constamment et plus évidemment sacrifiés, à de misérables petites prétentions. L'envie est encore pire entre eux qu'entre les auteurs ; c'est beaucoup dire, mais cela est vrai. Un poète pardonne plus aisément à un poète le succès d'une pièce, qu'une actrice ne pardonne à une actrice les applaudissements qui la désignent à quelque illustre ou riche débauché. Vous les voyez grands sur la scène, parce qu'ils ont de l'âme, dites-vous ; moi, je les vois petits et bas dans la société, parce qu'ils n'en ont point : avec les propos et le ton de Camille et du vieil Horace, toujours les mœurs de Frosine et de Sganarelle. Or, pour juger le fond du cœur, faut-il que je m'en rapporte à des discours d'emprunt, que l'on sait rendre merveilleusement, ou à la nature des actes et à la teneur de la vie ?

LE SECOND. — Mais jadis Molière, les Quinault, Montmesnil, mais aujourd'hui Brizard et Caillot qui est également bienvenu chez les grands et chez les petits, à qui vous confieriez sans crainte votre secret et votre bourse, et avec lequel vous croiriez l'honneur de votre femme et l'innocence de votre fille beaucoup plus en sûreté qu'avec tel grand seigneur de la cour ou tel respectable ministre de nos autels...

LE PREMIER. — L'éloge n'est pas exagéré : ce qui me fâche, c'est de ne pas entendre citer un plus grand nombre de comédiens qui l'aient mérité ou qui le méritent. Ce qui me fâche, c'est qu'entre ces propriétaires par état, d'une qualité, la source précieuse et féconde de tant d'autres, un comédien galant homme, une actrice honnête femme soient des phénomènes si rares.

Concluons de là qu'il est faux qu'ils en aient le privilège spécial, et que la sensibilité qui les dominerait dans le monde comme sur la scène, s'ils en étaient doués, n'est ni la base de leur caractère ni la raison de leurs succès ; qu'elle ne leur appartient ni plus ni moins qu'à telle ou telle condition de la société, et que si l'on voit si peu de grands comédiens, c'est que les parents ne destinent point leurs enfants au théâtre ; c'est qu'on ne s'y prépare point par une éducation commencée dans la jeunesse ; c'est qu'une troupe de comédiens n'est point, comme elle devrait l'être chez un peuple où l'on attacherait à la fonction de parler aux hommes rassemblés pour être instruits, amusés, corrigés, l'importance, les honneurs, les récompenses qu'elle mérite, une corporation formée, comme toutes les autres communautés, de sujets tirés de toutes les familles de la société et conduits sur la scène comme au service, au palais, à l'église, par choix ou par goût et du consentement de leurs tuteurs naturels.

LE SECOND. — L'avilissement des comédiens modernes est, ce me

semble, un malheureux héritage que leur ont laissé les comédiens anciens.

LE PREMIER. — Je le crois.

LE SECOND. — Si le spectacle naissait aujourd'hui qu'on a des idées plus justes des choses, peut-être que... Mais vous ne m'écoutez pas. À quoi rêvez-vous ?

LE PREMIER. — Je suis ma première idée, et je pense à l'influence du spectacle sur le bon goût et sur les mœurs, si les comédiens étaient gens de bien et si leur profession était honorée. Où est le poète qui oserait proposer à des hommes bien nés de répéter publiquement des discours plats ou grossiers ; à des femmes à peu près sages comme les nôtres, de débiter effrontément devant une multitude d'auditeurs des propos qu'elles rougiraient d'entendre dans le secret de leurs foyers ? Bientôt nos auteurs dramatiques atteindraient à une pureté, une délicatesse, une élégance dont ils sont plus loin encore qu'ils ne le soupçonnent. Or, doutez-vous que l'esprit national ne s'en ressentît ?

LE SECOND. — On pourrait vous objecter peut-être que les pièces, tant anciennes que modernes, que vos comédiens honnêtes excluraient de leur répertoire, sont précisément celles que nous jouons en société<sup>1</sup>.

LE PREMIER. — Et qu'il importe que nos citoyens se rabaisissent à la condition des plus vils histrions ? en serait-il moins utile, en serait-il moins à souhaiter que nos comédiens s'élevassent à la condition des plus honnêtes citoyens ?

LE SECOND. — La métamorphose n'est pas aisée.

LE PREMIER. — Lorsque je donnai *Le Père de famille*<sup>2</sup>, le magistrat de la police<sup>3</sup> m'exhorta à suivre ce genre.

LE SECOND. — Pourquoi ne le fîtes-vous pas ?

LE PREMIER. — C'est que n'ayant pas obtenu le succès que je m'en étais promis, et ne me flattant pas de faire beaucoup mieux, je me dégoûtai d'une carrière pour laquelle je ne me crus pas assez de talent.

LE SECOND. — Et pourquoi cette pièce qui remplit aujourd'hui la salle de spectateurs avant quatre heures et demie<sup>4</sup>, et que les comédiens affichent toutes les fois qu'ils ont besoin d'un millier d'écus, fut-elle si tièdement accueillie dans le commencement ?

LE PREMIER. — Quelques-uns disaient que nos mœurs étaient trop

1. C'est-à-dire sur les théâtres de société, dans les hôtels et les châteaux.

2. Reprise du 9 août 1769. (Addition postérieure à 1778.)

3. Sartine.

4. La représentation commençait à cinq heures à la Comédie-Française.

factices pour s'accommoder d'un genre aussi simple, trop corrompues pour goûter un genre aussi sage.

LE SECOND. — Cela n'était pas sans vraisemblance.

LE PREMIER. — Mais l'expérience a bien démontré que cela n'était pas vrai, car nous ne sommes pas devenus meilleurs. D'ailleurs le vrai, l'honnête a tant d'ascendant sur nous, que si l'ouvrage d'un poète a ces deux caractères et que l'auteur ait du génie, son succès n'en sera que plus assuré. C'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai, c'est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré. Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu ; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient. Si je ne réussis pas d'abord, c'est que le genre était étranger aux spectateurs et aux acteurs ; c'est qu'il y avait un préjugé établi et qui subsiste encore contre ce qu'on appelle la comédie larmoyante ; c'est que j'avais une nuée d'ennemis à la cour, à la ville, parmi les magistrats, parmi les gens d'église, parmi les hommes de lettres.

LE SECOND. — Et comment aviez-vous encouru tant de haines ?

LE PREMIER. — Ma foi, je n'en sais rien, car je n'ai jamais fait de satire ni contre les grands ni contre les petits, et je n'ai croisé personne sur le chemin de la fortune et des honneurs. Il est vrai que j'étais du nombre de ceux qu'on appelle philosophes, qu'on regardait alors comme des citoyens dangereux, et contre lesquels le ministère avait lâché deux ou trois scélérats subalternes, sans vertu, sans lumières, et qui pis est sans talent ! Mais laissons cela.

LE SECOND. — Sans compter que ces philosophes avaient rendu la tâche des poètes et des littérateurs en général plus difficile. Il ne s'agissait plus, pour s'illustrer, de savoir tourner un madrigal ou un couplet ordurier.

LE PREMIER. — Cela se peut. Un jeune dissolu, au lieu de se rendre avec assiduité dans l'atelier du peintre, du sculpteur, de l'artiste qui l'a adopté, a perdu les années les plus précieuses de sa vie, et il est resté à vingt ans sans ressources et sans talent. Que voulez-vous qu'il devienne ? Soldat ou comédien ? Le voilà donc enrôlé dans une troupe de campagne. Il rôde jusqu'à ce qu'il puisse se promettre un

début dans la capitale. Une malheureuse créature a croupi dans la fange de la débauche ; lasse de l'état le plus abject, celui de basse courtisane, elle apprend par cœur quelques rôles, elle se rend un matin chez la Clairon, comme l'esclave ancien chez l'édile ou le préteur. Celle-ci la prend par la main, lui fait faire une pirouette, la touche de sa baguette, et lui dit : « Va faire rire ou pleurer les badauds. »

Ils sont excommuniés. Ce public qui ne peut s'en passer les méprise. Ce sont des esclaves sans cesse sous la verge d'un autre esclave. Croyez-vous que les marques d'un avilissement aussi continu puissent resier sans effet, et que, sous le fardeau de l'ignorance, une âme soit assez ferme pour se tenir à la hauteur de Corneille ?

Ce despotisme que l'on exerce sur eux, ils l'exercent sur les auteurs, et je ne sais quel est le plus vil ou du comédien insolent ou de l'auteur qui le souffre.

LE SECOND. — On veut être joué.

LE PREMIER. — A quelque condition que ce soit. Ils sont tous las de leur métier. Donnez votre argent à la porte, et ils se laisseront de votre présence et de vos applaudissements. Suffisamment rentés par les petites loges, ils ont été sur le point de décider ou que l'auteur renoncerait à son honoraire, ou que sa pièce ne serait pas acceptée.

LE SECOND. — Mais ce projet n'allait à rien moins qu'à éteindre le genre dramatique.

LE PREMIER. — Qu'est-ce que cela leur fait ?

LE SECOND. — Je pense qu'il vous reste peu de chose à dire.

LE PREMIER. — Vous vous trompez. Il faut que je vous prie par la main et que je vous introduise chez la Clairon, cette incomparable magicienne.

LE SECOND. — Celle-là du moins était fière de son état.

LE PREMIER. — Comme le seront toutes celles qui ont excellé. Le théâtre n'est méprisé que par ceux d'entre les acteurs que les sifflets en ont chassés. Il faut que je vous montre la Clairon dans les transports réels de sa colère. Si par hasard elle y conservait son maintien, ses accents, son action théâtrale avec tout son apprêt, avec toute son emphase, ne porteriez-vous pas vos mains sur vos côtés, et pourriez-vous contenir vos éclats ? Que m'apprenez-vous donc alors ? Ne prononcez-vous pas nettement que la sensibilité vraie et la sensibilité jouée sont deux choses fort différentes ? Vous riez de ce que vous auriez admiré au théâtre ? et pourquoi cela, s'il vous plaît ? C'est que la colère réelle de la Clairon ressemble à de la colère simulée, et que vous avez le discernement juste du masque de cette passion et de sa personne. Les

1. Choiseul excita Fréron, Palissot et l'avocat Moreau contre *Le Père de famille*, en 1758.

2. Repris du préambule du *Scillon de 1765*, ci-dessus p. 292-293.

images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention. Or, interrogez-vous, demandez-vous à vous-même quel artiste se renfermera le plus strictement dans ces règles données. Quel est le comédien qui saisira le mieux cette bouffissure prescrite, ou de l'homme dominé par son propre caractère, ou de l'homme né sans caractère, ou de l'homme qui s'en dépouille pour se revêtir d'un autre plus grand, plus noble, plus violent, plus élevé ? On est soi de nature ; on est un autre d'imitation ; le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a. Qu'est-ce donc que le vrai talent ? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement ; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous. Et que nous importe en effet qu'ils sentent ou qu'ils ne sentent pas, pourvu que nous l'ignorions ?

Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien.

LE SECOND. — Celui qui laisse le moins à imaginer au grand comédien est le plus grand des poètes.

LE PREMIER. — J'allais le dire. Lorsque, par une longue habitude du théâtre, on garde dans la société l'emphase théâtrale et qu'on y promène Bruns, Cinna, Mithridate, Cornélie, Mérope, Pompée, savez-vous ce qu'on fait ? On accouple à une âme petite ou grande, de la mesure précise que Nature l'a donnée, les signes extérieurs d'une âme exagérée et gigantesque qu'on n'a pas ; et de là naît le ridicule.

LE SECOND. — La cruelle satire que vous faites là, innocemment ou malignement, des acteurs et des auteurs !

LE PREMIER. — Comment cela ?

LE SECOND. — Il est, je crois, permis à tout le monde d'avoir une âme forte et grande ; il est, je crois, permis d'avoir le maintien, le propos et l'action de son âme, et je crois que l'image de la véritable grandeur ne peut jamais être ridicule.

LE PREMIER. — Que s'ensuit-il de là ?

LE SECOND. — Ah, traître ! vous n'osez le dire, et il faudra que j'encontre l'indignation générale pour vous. C'est que la vraie tragédie est encore à trouver, et qu'avec leurs défauts les anciens en étaient peut-être plus voisins que nous.

LE PREMIER. — Il est vrai que je suis enchanté d'entendre Philoc-

tète dire si simplement et si fortement à Néoptolème, qui lui rend les flèches d'Hercule qu'il lui avait volées à l'instigation d'Ulysse : « Vois quelle action tu avais commise : sans t'en apercevoir, tu condamnais un malheureux à périr de douleur et de faim. Ton vol est le crime d'un autre, ton repentir est à toi. Non, jamais tu n'aurais pensé à commettre une pareille indignité si tu avais été seul. Conçois donc, mon enfant, combien il importe à ton âge de ne fréquenter que d'honnêtes gens. Voilà ce que tu avais à gagner dans la société d'un scélérat. Et pourquoi t'associer aussi à un homme de ce caractère ? Étais-ce là celui que ton père aurait choisi pour son compagnon et pour son ami ? Ce digne père qui ne se laissa jamais approcher que des plus distingués personnages de l'armée, que te dirait-il, s'il te voyait avec un Ulysse ? » Y a-t-il dans ce discours autre chose que ce que vous adresseriez à mon fils, que ce que je dirais au vôtre ?

LE SECOND. — Non.

LE PREMIER. — Cependant cela est beau.

LE SECOND. — Assurément.

LE PREMIER. — Et le ton de ce discours prononcé sur la scène différerait-il du ton dont on le prononcerait dans la société ?

LE SECOND. — Je ne le crois pas.

LE PREMIER. — Et ce ton dans la société, y serait-il ridicule ?

LE SECOND. — Nullément.

LE PREMIER. — Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire. Je crains bien que nous n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid<sup>2</sup> pour l'héroïsme de Rome, et brouillé le ton de la muse tragique avec le langage de la muse épique.

LE SECOND. — Notre vers alexandrin est trop nombreux et trop noble pour le dialogue.

LE PREMIER. — Et notre vers de dix syllabes est trop futile et trop léger. Quoi qu'il en soit, je désirerais que vous n'allassiez à la représentation de quelque une des pièces romaines de Corneille qu'au sortir de la lecture des lettres de Cicéron à Atticus. Combien je trouve nos auteurs dramatiques amputés ! Combien leurs déclamations me sont dégoûtantes, lorsque je me rappelle la simplicité et le nerf du discours de Régulus dissuadant le Sénat et le peuple romain de l'échange des captifs ! C'est ainsi qu'il s'exprime dans une ode, poème qui comporte bien plus de chaleur, de verve et d'exagération qu'un monologue tragique ; il dit :

« J'ai vu nos enseignes suspendues dans les temples de Carthage.

1. Sophocle, *Philocrète*, v. 1101 et suiv.

2. Allusion aux modèles espagnols de Corneille.

J'ai vu le soldat romain dépouillé de ses armes qui n'avaient pas été teintes d'une goutte de sang. J'ai vu l'oubli de la liberté, et des citoyens les bras retournés en arrière et liés sur leur dos. J'ai vu les portes des villes toutes ouvertes, et les moissons couvrir les champs que nous avions ravagés. Et vous croyez que, rachetés à prix d'argent, ils reviendront plus courageux ? Vous ajoutez une perte à l'ignominie. La vertu, chassée d'une âme qui s'est avilie, n'y revient plus. N'attendez rien de celui qui a pu mourir, et qui s'est laissé garrotter. Ô Carthage, que tu es grande et fière de notre honte !... »

Tel fut son discours et telle sa conduite. Il se refuse aux embrassements de sa femme et de ses enfants, il s'en croit indigne comme un vil esclave. Il tient ses regards farouches attachés sur la terre, et dédaigne les pleurs de ses amis, jusqu'à ce qu'il ait amené les sénateurs à un avis qu'il était seul capable de donner, et qu'il lui fût permis de retourner à son exil.

LE SECOND. — Cela est simple et beau ; mais le moment où le héros se monte, c'est le suivant.

LE PREMIER. — Vous avez raison.

LE SECOND. — Il n'ignorait pas le supplice qu'un ennemi féroce lui préparait. Cependant il reprend sa sérénité, il se dégage de ses proches qui cherchaient à différer son retour, avec la même liberté dont il se dégageait auparavant de la foule de ses clients pour aller se délasser de la fatigue des affaires dans ses champs de Vénafre ou sa campagne de Tarente.

LE PREMIER. — Fort bien. A présent mettez la main sur la conscience, et dites-moi s'il y a dans nos poètes beaucoup d'endroits du ton propre à une vertu aussi haute, aussi familière, et ce que vous paraîtraient dans cette bouche, ou nos tendres jérémiades, ou la plupart de nos fanfaronnades à la Corneille.

Combien de choses que je n'ose confier qu'à vous ! Je serais lapidé dans les rues si l'on me savait coupable de ce blasphème, et il n'y a aucune sorte de martyre dont j'ambitionne le laurier.

S'il arrive un jour qu'un homme de génie ose donner à ses personnages le ton simple de l'héroïsme antique, l'art du comédien sera autrement difficile, car la déclamation cessera d'être une espèce de chant.

Au reste, lorsque j'ai prononcé que la sensibilité était la caractéristique de la bonté de l'âme et de la médiocrité du génie, j'ai fait un aveu qui n'est pas trop ordinaire, car si Nature a pétri une âme sensible, c'est la mienne.

L'homme sensible est trop abandonné à la merci de son dia-

1. Horace, *Odes*, III, 5, v. 13-40.

phragme pour être un grand roi, un grand politique, un grand magistral, un homme juste, un profond observateur, et conséquemment un sublime imitateur de la nature, à moins qu'il ne puisse s'oublier et se distraire de lui-même, et qu'à l'aide d'une imagination forte il ne sache se créer, et d'une mémoire tenace tenir son attention fixée sur des fantômes qui lui servent de modèles ; mais alors ce n'est plus lui qui agit, c'est l'esprit d'un autre qui le domine.

Je devrais m'arrêter ici ; mais vous me pardonnerez plus aisément une réflexion déplacée qu'omise. C'est une expérience qu'apparemment vous aurez faite quelquefois, lorsque appelé par un débutant ou par une débutante, chez elle, en petit comité, pour prononcer sur son talent, vous lui aurez accordé de l'âme, de la sensibilité, des entraînements, vous l'aurez accablée d'éloges et l'aurez laissée, en vous séparant d'elle, avec l'espoir du plus grand succès. Cependant qu'arrive-t-il ? Elle paraît, elle est sifflée, et vous vous avouez à vous-même que les sifflets ont raison. D'où cela vient-il ? Est-ce qu'elle a perdu son âme, sa sensibilité, ses entrailles, du matin au soir ? Non ; mais à son rez-de-chaussée vous étiez terre à terre avec elle ; vous l'écoutez sans égard aux conventions, elle était vis-à-vis de vous, il n'y avait entre l'un et l'autre aucun modèle de comparaison ; vous étiez satisfait de sa voix, de son geste, de son expression, de son maintien ; tout était en proportion avec l'auditoire et l'espace ; rien ne demandait de l'exagération. Sur les planches tout a changé : ici il fallait un autre personnage, puisque tout s'était agrandi.

Sur un théâtre particulier, dans un salon où le spectateur est pressé de niveau avec l'acteur, le vrai personnage dramatique vous aurait paru énorme, gigantesque, et au sortir de la représentation vous auriez dit à votre ami confidemment : « Elle ne réussira pas, elle est outrée », et son succès au théâtre vous aurait étonné. Encore une fois, que ce soit un bien ou un mal, le comédien ne dit rien, ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène ; c'est un autre monde.

Mais un fait décisif qui m'a été raconté par un homme vrai, d'un tour d'esprit original et piquant, l'abbé Galiani, et qui m'a été ensuite confirmé par un autre homme vrai, d'un tour d'esprit aussi original et piquant, M. le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, c'est qu'à Naples, la patrie de l'un et de l'autre, il y a un poète dramatique dont le soin principal n'est pas de composer sa pièce.

LE SECOND. — La vôtre, *Le Père de famille*, y a singulièrement réussi !

LE PREMIER. — On en a donné quatre représentations de suite

1. Diderot le sut par Galiani en janvier 1773.

devant le roi, contre l'étiquette de la cour qui prescrit autant de pièces différentes que de jours de spectacle, et le peuple en fut transporté. Mais le souci du poète napolitain est de trouver dans la société des personnages d'âge, de figure, de voix, de caractère propres à remplir ses rôles. On n'ose le refuser, parce qu'il s'agit de l'amusement du souverain. Il exerce ses acteurs pendant six mois, ensemble et séparément. Et quand imaginez-vous que la troupe commence à jouer, à s'entendre, à s'acheminer vers le point de perfection qu'il exige ? C'est lorsque les acteurs sont épuisés de la fatigue de ces répétitions multipliées, ce que nous appelons blasés. De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage ; et c'est à la suite de ce pénible exercice que des représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale. Et cette illusion, aussi forte, aussi parfaite à la dernière représentation qu'à la première, à votre avis, peut-elle être l'effet de la sensibilité ?

Au reste, la question que j'approfondis a été autrefois entamée entre un médiocre littérateur, Rémon de Sainte-Albine, et un grand comédien, Riccoboni. Le littérateur plaidait la cause de la sensibilité, le comédien plaidait la mienne. C'est une anecdote que j'ignorais et que je viens d'apprendre.

J'ai dit, vous m'avez entendu, et je vous demande à présent ce que vous en pensez.

LE SECOND. — Je pense que ce petit homme arrogant, décidé, sec et dur<sup>1</sup>, en qui il faudrait reconnaître une dose honnête de mépris, s'il en avait seulement le quart de ce que la nature prodigue lui a accordé de suffisance, aurait été un peu plus réservé dans son jugement si vous aviez eu, vous, la complaisance de lui exposer vos raisons, lui, la patience de vous écouter ; mais le malheur est qu'il sait tout, et qu'à titre d'homme universel, il se croit dispensé d'écouter.

LE PREMIER. — En revanche, le public le lui rend bien. Connaissiez-vous madame Riccoboni ?

LE SECOND. — Qui est-ce qui ne connaît pas l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages charmants, pleins de génie, d'honnêteté, de délicatesse et de grâce ?

LE PREMIER. — Croyez-vous que cette femme fût sensible ?

LE SECOND. — Ce n'est pas seulement par ses ouvrages, mais par sa conduite qu'elle l'a prouvé. Il y a dans sa vie un incident qui a

pensé la conduire au tombeau<sup>1</sup>. Au bout de vingt ans ses pleurs ne sont pas encore taris, et la source de ses larmes n'est pas encore épuisée.

LE PREMIER. — Eh bien ! cette femme, une des plus sensibles que la nature ait formées, a été une des plus mauvaises actrices qui aient jamais paru sur la scène. Personne ne parle mieux de l'art, personne ne joue plus mal<sup>2</sup>.

LE SECOND. — J'ajouterais qu'elle en convient, et qu'il ne lui est jamais arrivé d'accuser les sifflets d'injustice.

LE PREMIER. — Et pourquoi, avec la sensibilité exquise, la qualité principale, selon vous, du comédien, la Riccoboni était-elle si mauvaise ?

LE SECOND. — C'est qu'apparemment les autres lui manquaient à un point tel que la première n'en pouvait compenser le défaut.

LE PREMIER. — Mais elle n'est point mal de figure ; elle a de l'esprit ; elle a le maintien décent ; sa voix n'a rien de choquant. Toutes les bonnes qualités qu'on tient de l'éducation, elle les possédait. Elle ne présentait rien de choquant en société. On la voit sans peine, on l'écoute avec le plus grand plaisir.

LE SECOND. — Je n'y entends rien ; tout ce que je sais, c'est que jamais le public n'a pu se réconcilier avec elle, et qu'elle a été vingt ans de suite la victime de sa profession.

LE PREMIER. — Et de sa sensibilité, au-dessus de laquelle elle n'a jamais pu s'élever ; et c'est parce qu'elle est constamment restée elle, que le public l'a constamment dédaignée.

LE SECOND. — Et vous, ne connaissez-vous pas Caillot ?

LE PREMIER. — Beaucoup.

LE SECOND. — Avez-vous quelquefois causé là-dessus ?

LE PREMIER. — Non.

LE SECOND. — A votre place, je serais curieux de savoir son avis.

LE PREMIER. — Je le sais.

LE SECOND. — Quel est-il ?

LE PREMIER. — Le vôtre et celui de votre ami.

LE SECOND. — Voilà une terrible autorité contre vous.

LE PREMIER. — J'en conviens.

1. La trahison de son amant, le comte de Maillebois, qu'elle met inlassablement en scène dans ses romans d'une grande délicatesse féminine.

2. Avis identique dans la *Réfutation d'Helvétius* (voir volume *Philosophie*, p. 822) et dans la *Correspondance* (27 novembre 1758).

LE SECOND. — Et comment avez-vous appris le sentiment de Caillot ?

LE PREMIER. — Par une femme pleine d'esprit et de finesse, la princesse de Callistine. Caillot avait joué *Le Déservieur*<sup>1</sup>, il était encore sur le lieu où il venait d'éprouver et elle de partager, à côté de lui, toutes les tranges d'un malheureux prêt à perdre sa maîtresse et la vie. Caillot s'approche de sa loge et lui adresse, avec ce visage riant que vous lui connaissez, des propos gais, honnêtes et polis. La princesse, étonnée, lui dit : « Comment ! vous n'êtes pas mort ! Moi, qui n'ai été que spectatrice de vos angoisses, je n'en suis pas encore revenue. — Non, madame, je ne suis pas mort. Je serais trop à plaindre si je mourais si souvent. — Vous ne sentez donc rien ? — Pardonnez-moi... » Et puis les voilà engagés dans une discussion qui finit entre eux comme celle-ci finira entre nous : je resterai dans mon opinion, et vous dans la vôtre. La princesse ne se rappelait point les raisons de Caillot, mais elle avait observé que ce grand imitateur de la nature, au moment de son agonie, lorsqu'on allait l'entraîner au supplice, s'apercevant que la chaise où il aurait à déposer Louise évanouie était mal placée, la rarrangeait en chantant d'une voix moribonde : « Mais Louise ne vient pas, et mon heure s'approche... » Mais vous êtes distrait ; à quoi pensez-vous ?

LE SECOND. — Je pense à vous proposer un accommodement : de réserver à la sensibilité naturelle de l'acteur ces moments rares où sa tête se perd, où il ne voit plus le spectacle<sup>2</sup>, où il a oublié qu'il est sur un théâtre, où il s'est oublié lui-même, où il est dans Argos, dans Mycènes, où il est le personnage même qu'il joue ; il pleure.

LE PREMIER. — En mesure ?

LE SECOND. — En mesure. Il crie.

LE PREMIER. — Juste ?

LE SECOND. — Juste. S'irrite, s'indigne, se désespère, présente à mes yeux l'image réelle, porte à mon oreille et à mon cœur l'accent vrai de la passion qui l'agite, au point qu'il m'entraîne, que je m'ignore moi-même, que ce n'est plus ni Brizard, ni Lekain, mais Agamemnon que je vois, mais Néron que j'entends... etc., d'abandonner à l'art tous les autres instants... Je pense que peut-être alors il en est de la nature comme de l'esclave qui apprend à se mouvoir librement sous la chaîne : l'habitude de la porter lui en dérobe le poids et la contrainte.

1. Drame de Sedaine (1769), que la princesse a pu voir lors d'un voyage à Paris en 1770.

2. Au sens de : « le théâtre, les spectateurs » (voir un emploi identique dans le *Traité du beau*, p. 95). La correction de V suivie par P. Vernière (« le spectateur ») est donc inutile.

LE PREMIER. — Un acteur sensible aura peut-être dans son rôle un ou deux de ces moments d'aliénation qui dissonneront avec le reste d'autant plus fortement qu'ils seront plus beaux. Mais dites-moi, le spectacle alors ne cesse-t-il pas d'être un plaisir et ne devient-il pas un supplice pour vous ?

LE SECOND. — Oh ! non.

LE PREMIER. — Et ce pathétique de fiction ne l'emporte-t-il pas sur le spectacle domestique et réel d'une famille explorée autour de la couche funèbre d'un père chéri ou d'une mère adorée ?

LE SECOND. — Oh ! non.

LE PREMIER. — Vous ne vous êtes donc pas, ni le comédien, ni vous, si parfaitement oubliés...

LE SECOND. — Vous m'avez déjà fort embarrassé, et je ne doute pas que vous ne puissiez m'embarrasser encore ; mais je vous ébranlerais, je crois, si vous me permettiez de m'associer un second. Il est quatre heures et demie ; on donne *Didon* ; allons voir mademoiselle Raucourt<sup>1</sup>, elle vous répondra mieux que moi.

LE PREMIER. — Je le souhaite, mais je ne l'espère pas. Pensez-vous qu'elle fasse ce que ni la Lecouvreur, ni la Duclos, ni la de Seine, ni la Balicourt, ni la Clairon, ni la Dumesnil n'ont pu faire ? J'ose vous assurer que, si notre jeune débutante est encore loin de la perfection, c'est qu'elle est trop novice pour ne point sentir, et je vous prédits que, si elle continue de sentir, de rester elle et de préférer l'instinct borné de la nature à l'étude illimitée de l'art, elle ne s'élèvera jamais à la hauteur des actrices que je vous ai nommées. Elle aura de beaux moments, mais elle ne sera pas belle. Il en sera d'elle comme de la Gaussin et de plusieurs autres qui n'ont été toute leur vie maniérées, faibles et monotones, que parce qu'elles n'ont jamais pu sortir de l'enceinte étroite où leur sensibilité naturelle les renfermait. Votre dessein est-il toujours de m'opposer mademoiselle Raucourt ?

LE SECOND. — Assurément.

LE PREMIER. — Chemin faisant, je vous raconterai un fait qui revient assez au sujet de notre entretien. Je connaissais Pigalle ; j'avais mes entrées chez lui. J'y vais un matin, je frappe ; l'artiste m'ouvre, son échaudoir à la main ; et, m'arrêtant sur le seuil de son atelier : « Avant que de vous laisser passer, me dit-il, jurez-moi que vous n'aurez pas de peur d'une belle femme toute nue. » Je souris... j'entraî. Il travaillait alors à son monument du maréchal de Saxe, et une très belle courtisane

<sup>1</sup> Nous serions donc en décembre 1772, où la Comédie-Française reprit *Énée et Didon* de Lefranc de Pompignan les 23 (pour les débuts de Mlle Raucourt), 26 et 28.

lui servait de modèle pour la figure de la France<sup>1</sup>. Mais comment croyez-vous qu'elle me parut entre les figures colossales qui l'environnaient ? pauvre, petite, mesquine, une espèce de grenouille ; elle en était écrasée ; et j'aurais pris, sur la parole de l'artiste, cette grenouille pour une belle femme, si je n'avais pas attendu la fin de la séance et si je ne l'avais pas vue terre à terre et le dos tourné à ces figures gigantesques qui la réduisaient à rien. Je vous laisse le soin d'appliquer ce phénomène singulier à la Gausson, à la Riccoboni et à toutes celles qui n'ont pu s'agrandir sur la scène.

Si, par impossible, une actrice avait reçu la sensibilité à un degré comparable à celle que l'art porté à l'extrême peut simuler, le théâtre propose tant de caractères divers à imiter, et un seul rôle principal amène tant de situations opposées, que cette rare pleureuse, incapable de bien jouer deux rôles différents, excellerait à peine dans quelques endrois du même rôle ; ce serait la comédienne la plus inégale, la plus bornée et la plus inepte qu'on pût imaginer. S'il lui arrivait de tenter un élan, sa sensibilité prédominante ne tarderait pas à la ramener à la médiocrité. Elle ressemblerait moins à un vigoureux coursier qui galope qu'à une faible haquenée qui prend le mors aux dents. Son instant d'énergie, passager, brusque, sans gradation, sans préparation, sans unité, vous paraîtrait un accès de folie.

La sensibilité étant, en effet, compagne de la douleur et de la faiblesse, dites-moi si une créature douce, faible et sensible est bien propre à concevoir et à rendre le sang-froid de Léontine<sup>2</sup>, les transports jaloux d'Hermione, les fureurs de Camille, la tendresse maternelle de Mérope, le délire et les remords de Phèdre, l'orgueil tyrannique d'Agrippine, la violence de Clytemnestre. Abandonnez votre éternelle pleureuse à quelques-uns de nos rôles élégiaques, et ne l'en tirez pas.

C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement. C'est qu'on sent avec force et qu'on ne saurait rendre ; c'est qu'on rend, seul, en société, au coin d'un foyer, en lisant, en jouant, pour quelques auditeurs, et qu'on ne rend rien qui vaille au théâtre ; c'est qu'au théâtre, avec ce qu'on appelle de la sensibilité, de l'âme, des entrailles, on rend bien une ou deux tirades et qu'on manque le reste ; c'est qu'embrasser toute l'étendue d'un grand rôle, y ménager les clairs et les obscurs, les doux et les faibles, se montrer égal dans les détails, harmoniques et dans les endroits agités, être varié dans les détails, harmonieux et un dans l'ensemble, et se former un système soutenu de

déclamation qui aille jusqu'à sauver les boutades du poète, c'est l'ouvrage d'une tête froide, d'un profond jugement, d'un goût exquis, d'une étude pénible, d'une longue expérience et d'une ténacité de mémoire peu commune ; c'est que la règle *qualis ab incepto processerit et sibi constet*<sup>1</sup>, très rigoureuse pour le poète, l'est jusqu'à la minute pour le comédien ; c'est que celui qui sort de la coulisse sans avoir son jeu présent et son rôle noté éprouvera toute sa vie le rôle d'un débutant, ou que si, doué d'inrépugnité, de suffisance et de verve, il compte sur la prestesse de sa tête et l'habitude du métier, cet homme vous en imposera par sa chaleur et son ivresse, et que vous applaudirez à son jeu comme un connaisseur en peinture sourit à une esquisse libertine où tout est indiqué et rien n'est décidé. C'est un de ces prodiges qu'on a vu quelquefois à la foire ou chez Nicotier. Peut-être ces fous-là font-ils bien de rester ce qu'ils sont, des comédiens ébauchés. Plus de travail ne leur donnerait pas ce qui leur manque et pourrait leur ôter ce qu'ils ont. Prenez-les pour ce qu'ils valent, mais ne les mettez pas à côté d'un tableau fini.

LE SECOND. — Il ne me reste plus qu'une question à vous faire.

LE PREMIER. — Faites.

LE SECOND. — Avez-vous vu jamais une pièce entière parfaitement jouée ?

LE PREMIER. — Ma foi, je ne m'en souviens pas... Mais attendez... Oui, quelquefois une pièce médiocre, par des acteurs médiocres.

Nos deux interlocuteurs allèrent au spectacle, mais n'y trouvant plus de place ils se rabatirent aux Tuileries. Ils se promènerent quelque temps en silence. Ils semblaient avoir oublié qu'ils étaient ensemble, et chacun s'entretenait avec lui-même comme s'il eût été seul, l'un à haute voix, l'autre à voix si basse qu'on ne l'entendait pas, laissant seulement échapper par intervalles des mots isolés, mais distincts, desquels il était facile de conjecturer qu'il ne se tenait pas pour battu.

Les idées de l'homme au paradoxe sont les seules dont je puisse rendre compte, et les voici aussi décousues qu'elles doivent le paraître lorsqu'on supprime d'un soliloque les intermédiaires qui servent de liaison. Il disait :

« Qu'on mette à sa place un acteur sensible, et nous verrons comment il s'en tirera. Lui, que fait-il ? Il pose son pied sur la balustrade, rattache sa jarretière, et répond au courtisan qu'il méprise, la tête tournée sur une de ses épaules ; et c'est ainsi qu'un incident qui

<sup>1</sup>. Anecdote déjà utilisée dans *De la poésie dramatique*, XVIII, ci-dessus, p. 1333. Pégalle travaillait au monument du maréchal de Saxe, ce qui nous renvoie en 1755.

<sup>2</sup>. Dans *Héraclius* de Cornélie (1647).

<sup>1</sup>. Horace, *Art poétique*, v. 127 : « Que le personnage demeure jusqu'au bout tel qu'il s'est montré dès le début et reste d'accord avec lui-même. »

aurait déconcerté tout autre que ce froid et sublime comédien, subitement adapté à la circonstance, devient un trait de génie.»

(Il parlait, je crois, de Baron dans la tragédie du *Comte d'Essex*.<sup>1</sup> Il ajoutait en souriant :)

« Eh oui ! il croira que celle-là sent, lorsque renversée sur le sein de sa confidente et presque moribonde, les yeux tournés vers les troisièmes loges, elle y aperçoit un vieux procureur qui fondait en larmes et dont la douleur grimaçait d'une manière tout à fait burlesque, et dit : "Regarde donc un peu là-haut la bonne figure que voilà", murmurant dans sa gorge ces paroles comme si elles eussent été la suite d'une plainte inarticulée... A d'autres ! à d'autres ! Si je me rappelle bien ce fait, il est de la Gaussin, dans *Zaïre*. »

« Et ce troisième dont la fin a été si tragique, je l'ai connu ? j'ai connu son père, qui m'invitait aussi quelquefois à dire mon mot dans son cornet ! »

(Il n'y a pas de doute qu'il ne soit ici question du sage Montmesnil.)

« C'était la candeur et l'honnêteté même. Qu'y avait-il de commun entre son caractère naturel et celui de Tartuffe qu'il jouait supérieurement ? Rien. Où avait-il pris ce torticolis, ce roulement d'yeux si singulier, ce ton radouci et toutes les autres finesses du rôle de l'hypocrite ? Prenez garde à ce que vous allez répondre. Je vous tiens. — Dans une imitation profonde de la nature. — Dans une imitation profonde de la nature ? Et vous verrez que les symptômes extérieurs qui désignent le plus fortement la sensibilité de l'âme ne sont pas autant dans la nature que les symptômes extérieurs de l'hypocrisie ; qu'on ne saurait les y étudier, et qu'un acteur à grand talent trouvera plus de difficultés à saisir et à imiter les uns que les autres ! Et si je soutenais que de toutes les qualités de l'âme la sensibilité est la plus facile à contrefaire, n'y ayant peut-être pas un seul homme assez cruel, assez inhumain pour que le germe n'en existât pas dans son cœur, pour ne l'avoir jamais éprouvée ; ce qu'on ne saurait assurer de toutes les autres passions, telle que l'avarice, la méfiance ? Est-ce qu'un excellent instrument ?... — Je vous entends ; il y aura toujours, entre celui qui contrefait la sensibilité et celui qui sent, la différence de l'imitation à la chose. — Et tant mieux, tant mieux, vous dis-je. Dans le premier cas, le comédien n'aura pas à se séparer de lui-même, il se portera tout à coup et de plein saut à la hauteur du modèle idéal. — Tout à coup et de plein saut ! — Vous me chicaniez sur une expression. Je veux dire que, n'étant jamais

ramené au petit modèle qui est en lui, il sera aussi grand, aussi étonnant, aussi parfait imitateur de la sensibilité que de l'avarice, de l'hypocrisie, de la duplicité et de tout autre caractère qui ne sera pas le sien, de toute autre passion qu'il n'aura pas. La chose que le personnage naturellement sensible me montrera sera petite ; l'imitation de l'autre sera forte ; ou s'il arrivait que leurs copies fussent également fortes, ce que je ne vous accorde pas, mais pas du tout, l'un, parfaitement maître de lui-même et jouant tout à fait d'étude et de jugement, serait tel que l'expérience journalière le montre, plus un que celui qui jouera moitié de nature, moitié d'étude, moitié d'après un modèle, moitié d'après lui-même. Avec quelque habileté que ces deux imitations soient fondues ensemble, un spectateur délicat les discernera plus facilement encore qu'un profond artiste ne démêlera dans une statue la ligne qui séparerait ou deux styles différents, ou le devant exécuté d'après un modèle, et le dos d'après un autre.

— Qu'un acteur consommé cesse de jouer de tête, qu'il s'oublie ; que son cœur s'embarrasse ; que la sensibilité le gagne, qu'il s'y livre : il nous enivrera. — Peut-être. — Il nous transportera d'admiration. — Cela n'est pas impossible ; mais c'est à condition qu'il ne sortira pas de son système de déclamation et que l'unité ne disparaîtra point, sans quoi vous prononcerez qu'il est devenu fou... Oui, dans cette supposition vous aurez un bon moment, j'en conviens ; mais prêterez-vous un beau moment à un beau rôle ? Si c'est votre choix, ce n'est pas le mien. »

Ici l'homme au paradoxe se tut. Il se promenait à grands pas sans regarder où il allait ; il eût heurté de droite et de gauche ceux qui venaient à sa rencontre s'ils n'eussent évité le choc. Puis, s'arrêtant tout à coup, et saisissant son antagoniste fortement par le bras, il lui dit d'un ton dogmatique et tranquille : « Mon ami, il y a trois modèles, l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous. Ce dernier monte sur les épaules du précédent, et se renferme dans un grand mannequin d'osier dont il est l'âme ; il meut ce mannequin d'une manière effrayante, même pour le poète qui ne se reconnaît plus, et il nous épouvante, comme vous l'avez fort bien dit, ainsi que les enfants s'épouvantaient les uns les autres en tenant leurs petits pourpoints courts élevés au-dessus de leur tête, en s'agitant, et en imitant de leur mieux la voix rauque et lugubre d'un fantôme qu'ils contrefont. Mais, par hasard, n'auriez-vous pas vu des jeux d'enfants qu'on a gravés ? N'y auriez-vous pas vu un marmot qui

1. Voir ci-dessus, p. 1390.

2. Montmesnil, le fils de Lesage, mort en 1743.

3. Le dramaturge et romancier Alain-René Lesage, très sourd dans sa vieillesse, quand Diderot l'a connu au café Procope.

1. Moitié des peintures et des sculpteurs de l'Antiquité, reproduits en gravure dans les *Recueils de monuments* antiques du renouveau antiquisant, dans les années 1760.

s'avance sous un masque hideux de vieillard qui le cache de la tête aux pieds ? Sous ce masque, il rit de ses petits camarades que la terreur met en fuite. Ce marmot est le vrai symbole de l'acteur ; ses camarades sont les symboles du spectateur. Si le comédien n'est doué que d'une sensibilité médiocre, et que ce soit là tout son mérite, ne le tiendrez-vous pas pour un homme médiocre ? Prenez-y garde, c'est encore un piège que je vous tends. — Et s'il est doué d'une extrême sensibilité, qu'en arrivera-t-il ? — Ce qu'il en arrivera ? C'est qu'il ne jouera pas du tout, ou qu'il jouera ridiculement. Oui, ridiculement, et la preuve, vous la verrez en moi quand il vous plaira. Que j'aie un récit un peu pathétique à faire, il s'élève je ne sais quel trouble dans mon cœur, dans ma tête ; ma langue s'embarasse ; ma voix s'altère ; mes idées se décomposent ; mon discours se suspend ; je balbutie, je m'en aperçois ; les larmes coulent de mes joues, et je me tais. — Mais cela vous réussit. — En société ; au théâtre, je serais hué. — Pourquoi ? — Parce qu'on ne vient pas pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent, parce que cette vérité de nature dissone avec la vérité de convention. Je m'explique : je veux dire que ni le système dramatique, ni l'action, ni les discours du poète, ne s'arrangeraient point de ma déclamation étouffée, interrompue, sanglotée. Vous voyez qu'il n'est pas même permis d'imiter la nature, même la belle nature, la vérité de trop près, et qu'il est des limites dans lesquelles il faut se renfermer. — Et ces limites, qui les a posées ? — Le bon sens, qui ne veut pas qu'un talent nuise à un autre talent. Il faut quelquefois que l'acteur se sacrifie au poète. — Mais si la composition du poète s'y prêtait ? — Eh bien ! vous auriez une autre sorte de tragédie tout à fait différente de la vôtre. — Et quel inconvénient à cela ? — Je ne sais pas trop ce que vous y gagneriez ; mais je sais très bien ce que vous y perdriez. »

Ici l'homme paradoxal s'approcha pour la seconde ou la troisième fois de son antagoniste, et lui dit :

« Le mot est de mauvais goût, mais il est plaisant, mais il est d'une actrice sur le talent de laquelle il n'y a pas deux sentiments. C'est le pendant de la situation et du propos de la Gaussin ; elle est aussi renversée entre [les bras de] Pillot-Pollux<sup>1</sup> ; elle se meurt, du moins je le crois, et elle lui bégaye tout bas : "Ah ! Pillot, que tu pues !" »

« Ce trait est d'Arnould faisant Télaire. Et dans ce moment, Arnould est vraiment Télaire ? Non, elle est Arnould, toujours

Arnould. Vous ne m'amènerez jamais à louer les degrés intermédiaires d'une qualité qui gênerait tout, si, poussée à l'extrême, le comédien en était dominé. Mais je suppose que le poète eût écrit la scène pour être déclamée au théâtre comme je la récitais en société : qui est-ce qui jouerait cette scène ? Personne, non, personne, pas même l'acteur le plus maître de son action ; s'il s'en tirait bien une fois, il la manquerait mille. Le succès tient alors à si peu de chose !... Ce dernier raisonnement vous paraît peu solide ? Eh bien ! soit ; mais je n'en conclusai pas moins de piquer un peu nos ampoules, de rabaisser de quelques crans nos échasses, et de laisser les choses à peu près comme elles sont. Pour un poète de génie qui atteindrait à cette prodigieuse vérité de Nature, il s'élèverait une nuée d'insipides et plats imitateurs. Il n'est pas permis, sous peine d'être insipide, maussade, détestable, de descendre d'une ligne au-dessous de la simplicité de Nature. Ne le pensez-vous pas ?

LE SECOND. — Je ne pense rien. Je ne vous ai pas entendu.

LE PREMIER. — Quoi ! nous n'avons pas continué de disputer ?

LE SECOND. — Non.

LE PREMIER. — Et que diable faisiez-vous donc ?

LE SECOND. — Je rêvais.

LE PREMIER. — Et que rêviez-vous ?

LE SECOND. — Qu'un acteur anglais appelé, je crois, Macklin (j'étais ce jour-là au spectacle), ayant à s'excuser auprès du parterre de la témérité de jouer après Garrick je ne sais quel rôle dans le *Macbeth* de Shakespeare, disait, entre autres choses, que les impressions qui subjuguaient le comédien et le soumettaient au génie et à l'inspiration du poète lui étaient très nuisibles ; je ne sais plus les raisons qu'il en donnait, mais elles étaient très fines, et elles furent senties et applaudies. Au reste, si vous en êtes curieux, vous les trouverez dans une lettre insérée dans le *Saint James Chronicle*, sous le nom de Quintilien<sup>1</sup>.

LE PREMIER. — Mais j'ai donc causé longtemps tout seul ?

LE SECOND. — Cela se peut ; aussi longtemps que j'ai rêvé tout seul. Vous savez qu'anciennement des acteurs faisaient des rôles de femmes ?

LE PREMIER. — Je le sais.

LE SECOND. — Autu-Gelle raconte, dans ses *Nuits antiques*, qu'un certain Polus, couvert des habits lugubres d'Électre<sup>2</sup>, au lieu de se

1. Il s'agit de Sophie Arnould jouant Télaire dans *Castor et Pollux*, tragédie lyrique de Gentil-Bernard d'après Quinault, musique de Rameau, où Pillot jouait Pollux.

1. Macklin prononça cette *captatio benevolentiae* à Covent Garden le 30 octobre 1773 ; rapporté par le *Saint James Chronicle* du 6-9 novembre 1773.

2. Les rôles féminins étaient tenus par des hommes dans l'Antiquité.

présenter sur la scène avec l'urne d'Oreste, parut en embrassant l'urne qui renfermait les cendres de son propre fils qu'il venait de perdre, et qu'alors ce ne fut point une vaine représentation, une petite douleur de spectacle, mais que la salle retentit de cris et de vrais gémissements<sup>1</sup>.

LE PREMIER. — Et vous croyez que Polus dans ce moment parla sur la scène comme il aurait parlé dans ses foyers ? Non, non. Ce prodigieux effet, dont je ne doute pas, ne tint ni aux vers d'Euripide, ni à la déclamation de l'acteur, mais bien à la vue d'un père désolé qui baïgnait de ses pleurs l'urne de son propre fils. Ce Polus n'était peut-être qu'un médiocre comédien ; non plus que<sup>2</sup> cet Æsopus dont Plutarque rapporte que "jouant un jour en plein théâtre le rôle d'Atreüs déliébrant en lui-même comment il se pourra venger de son frère Thyestes, il y eut d'aventure quelqu'un de ses serviteurs qui voulut soudain passer en courant devant lui, et que lui, Æsopus, étant hors de lui-même pour l'affection véhémentement et pour l'ardeur qu'il avait de représenter au vif la passion furieuse du roi Atreüs, lui donna sur la tête un tel coup du sceptre qu'il tenait en sa main, qu'il le tua sur la place<sup>3</sup>". C'était un fou que le tribun devait envoyer sur-le-champ au mont Tarpétien.

LE SECOND. — Comme il fit apparemment.

LE PREMIER. — J'en doute. Les Romains faisaient tant de cas de la vie d'un grand comédien, et si peu de la vie d'un esclave !

Mais, dit-on, un orateur en vaut mieux quand il s'échauffe, quand il est en colère. Je le nie. C'est quand il imite la colère. Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu'ils sont furieux, mais lorsqu'ils jouent bien la fureur. Dans les tribunaux, dans les assemblées, dans tous les lieux où l'on veut se rendre maître des esprits, on feint tantôt la colère, tantôt la crainte, tantôt la pitié, pour amener les autres à ces sentiments divers. Ce que la passion elle-même n'a pu faire, la passion bien imitée l'exécute.

Ne dit-on pas dans le monde qu'un homme est un grand comédien ? On n'entend pas par là qu'il sent, mais au contraire qu'il excelle à simuler, bien qu'il ne sente rien : rôle bien plus difficile que celui de l'acteur, car cet homme a de plus à trouver le discours et deux fonctions à faire, celle du poète et du comédien. Le poète sur la scène peut être plus habile que le comédien dans le monde, mais croit-on que sur la scène l'acteur soit plus profond, soit plus habile à feindre la joie, la tristesse, la sensibilité, l'admiration, la haine, la tendresse, qu'un vieux courtisan ?

Mais il se fait tard. Allons souper.

1. Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, VI, 5.

2. Nous dirions : « tout comme ».

3. Plutarque, *Vies des hommes illustres*, « Vie de Cicéron », VI, trad. Amyot.

EST-IL BON ? EST-IL MÉCHANT ?