

AVANT-PROPOS

Celui qui se chargera du devoir de faire la critique des oeuvres de Diderot s'apercevra tout de suite que ce ne sont guère des oeuvres littéraires. À part quelques morceaux, Le Neveu de Rameau, Le Paradoxe sur le Comédien et Est-il Bon? Est-il Méchant?, les ouvrages qui remplissent les vingt gros tomes de l'édition Assézat (1) ne sont que des feuilles volantes. Il écrivait comme il pensait; les mots se jetaient sur le papier dans le même ordre où ils se présentèrent à son esprit. À l'exception des ouvrages cités, il ne les a pas corrigés. Ainsi ses écrits abondent-ils en contradictions, en paradoxes et en lieux-communs dont il s'empara et qu'il semble regarder comme des découvertes nouvelles.

Celui qui se charge de faire la critique du théâtre de Diderot, en se rendant compte que la poétique du théâtre est un fourré épais et épineux où sont tendus des pièges sans nombre, s'apercevra qu'il y a bien peu de pièges où Diderot n'est pas tombé.

Mais cependant, les théories de Diderot ont exercé une influence très considérable. Et si l'examen de ces théories nous semble un sujet presque ingrat, il faut nous en consoler par les lueurs brillantes, malheureusement trop rares, où le génie du grand "philosophe" se laisse voir. Car, tout compte fait, Diderot est trop grand pour se laisser prendre dans aucune des voies où son génie se montrait.

- - - - -

(1) Oeuvres Complètes de Diderot - Assézat et Tourneux; Paris 1875; 20 tomes. Les notes en bas des pages de cet essai réfèrent à cette édition.

SOMMAIRES

I. SA VIE ET SON OEUVRE.

La France avant l'époque de Diderot. C'est lui qui représente l'esprit intime du dix-huitième siècle. Sa naissance; son éducation; le Collège d'Harcourt. Il choisit la carrière de journaliste. Mariage; premières oeuvres littéraires; Shaftesbury. L'Encyclopédie; autres ouvrages. L'Impératrice de Russie; La Haye. Vieillesse et mort. Son importance; la nouvelle philosophie; Diderot critique; Diderot l'homme p. 1

II. LE DRAME FRANÇAIS AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Les origines. Corneille et le drame classique; les unités. Racine. Voltaire et la tragédie. La comédie; Molière et ses successeurs. Le décor et le jeu. Morceaux des Bijoux Indiscrets qui traitent du drame p.13

III. LES THÉORIES DRAMATIQUES.

Les Entretiens et l'Essai sur la Poésie Dramatique. Pas de système cohérent. Son principe fondamental. L'idée du conflit. Que l'auteur devrait oublier le spectateur. Diderot et les critiques. Le défaut principal de Diderot. Qu'il ne faut pas mêler la tragédie et la comédie. Qu'il ne faut pas mettre en contraste les caractères. Que l'intrigue devrait former les caractères. La vraie importance de Diderot. La pantomime. Réalisme. Diderot s'orientait toujours vers le futur..... p.25

IV. SES PIÈCES.

Le Fils Naturel; critique. Le Père de Famille; critique. Est-il Bon? Est-il Méchant?; critique; Diderot et Figaro p.39

V. L'ART DE L'ACTEUR.

Le Paradoxe; sa thèse essentielle. Objections et réponses. Conseils de Diderot à Mlle. Jodin p.56

VI. LE GENRE SÉRIEUX ET SON INFLUENCE.

Que le drame est un objet moral. Le genre sérieux se trouve entre la comédie et la tragédie. Les sources du genre sérieux. Les trois méthodes de peindre les caractères dramatiques. Réalisme. Influence sur Lessing, etc. Influence sur Beaumarchais, etc. Influence générale p.70

CHAPITRE I

Sa Vie et Son Oeuvre

Le roi de France, assis sur son trône, luisait comme le soleil à midi; autour de lui tournaient ses ministres, ses favoris, ses maîtresses; ses rayons ardents échauffaient les courtisans qu'ils illuminaient. Dans l'obscurité, dans le froid, travaillait une race d'hommes, qui cultivait la terre comme des vers qui sillonnent le sol. Mais le soleil était mortel; il se refroidit et tomba du ciel avec ses satellites, et les vers les mangèrent..... Le 14 Juillet, 1789, les portes de la Bastille s'entr'ouvrirent devant la foule qui s'y heurta.

La révolution qui renversa le trône de France en 1789 n'était qu'un des fruits de la révolution profonde qui s'opérait dans la vie intellectuelle de la France, à partir de 1750. L'ancien régime avait été brillant et poli. L'univers entier s'étonnait de l'éclat du roi soleil; mais sous la surface étincelante, le coeur était corrompu. La naissance seule valait dans le système social; un homme de basse naissance n'y comptait pour rien. Des millions d'hommes et de femmes, mal vêtus, mal nourris, travaillaient afin que leurs supérieurs pussent avoir le loisir de jouir des choses agréables. Que celui qui admire le luxe de l'ancien régime se souvienne de la peine, de la sueur, des supplices et des tourments qui l'ont fait possible. S'il y avait des Racine et des Watteau, les patrons qui les entretenaient écrasaient sous leurs pieds des hommes et des femmes.

S'il y avait Madame de Geoffrin (1), il y avait le Chevalier de la Barre; s'il y avait Madame du Deffand (1), il y avait des Calas (2) sans nombre.

Dans ce monde qui régnait sur un monde plus bas, le vice ne rendait plus à la vertu même l'hommage de l'hypocrisie. Sa religion était une Église qui, derrière sa façade de dogme et de théologie obscure, était corrompue, sans foi, sans Évangile. Ses pasteurs qui auraient dû protéger les brebis s'étaient alliés avec les loups qui les déchiraient. Comme des animaux féroces, ils se jetaient avec acharnement sur quiconque osait trouver une idée nouvelle, sur quiconque osait jeter la lumière dans les ténèbres obscures qui régnaient dans l'esprit de la France.

Mais, comme dans le seizième siècle la Renaissance avait animé les esprits des poètes, des peintres, des hommes de tout rang, dans le dix-huitième siècle une seconde renaissance apportait aux esprits las des hommes une espérance nouvelle. Devant leurs yeux s'entr'ouvrirent des perspectives séduisantes. Les esprits furent enrichis par des idées, par des découvertes nouvelles. Les chaînes qui avaient entravé la pensée furent deserrées. On porta un coup fatal au despotisme de la politique et de la religion. On fit valoir les droits de l'homme ordinaire si fortement que, jusqu'à nos jours, personne n'a pu y mettre une opposition grave.

Dans chaque siècle nous pouvons, sans faire violence à la vérité, choisir un homme qui en représente l'esprit

(1) Mme. de Geoffrin et Mme. du Deffand tenaient des salons célèbres du dix-huitième siècle.

(2) Jean Calas (1698-1762). Accusé faussement d'avoir tué son fils pour l'empêcher d'abjurer le protestantisme, Calas fut roué vif en 1762. Par l'influence de Voltaire, il fut justifié en 1765.

intime. Au dix-huitième siècle, ce fut Denis Diderot qui en symbolisa la curiosité sans borne, la passion de savoir, la foi dans la nature humaine, la croyance dans le pouvoir des hommes de se passer du surnaturel, de créer un paradis terrestre. À côté de cet homme, le grand Voltaire semble peu profond; Rousseau n'est qu'un mystique qui veut retourner vers un paradis qui n'a jamais existé. C'est le grand prêtre d'une nouvelle église qui n'est pas moins religieuse parcequ'elle se brouilla avec l'Église officielle.

1.

Denis Diderot naquit le 5 Octobre, 1713, à Langres, dans la province de Champagne. Son père, Didier Diderot, était maître coutelier; il avait quatre enfants, deux filles et deux fils. L'un des fils devint abbé; l'autre devint philosophe. Quant aux filles, l'une entra forcément dans un couvent, ou elle mourut en démente; l'autre devint une espèce de "Diogène en cotillons".

Comme la plupart des hommes éminents du dix-huitième siècle, Diderot fut élevé par les Jésuites. Son père le destinait à l'Église, mais Denis n'avait pas le goût de la vie ecclésiastique. Il entra dans l'atelier de son père comme apprenti, mais il gâta tout ce qu'il toucha, de sorte que le père le renvoya à l'école. Peu de temps après, Denis forma le dessein de se sauver à Paris, pour continuer ses études chez les Jésuites. Diderot père, à qui on avait fait part du complot, surprit le jeune homme comme il se dérobait de la maison à minuit, et le persuada de remettre son voyage au lendemain.

Le matin suivant, le jeune homme et son père se trouvèrent dans la diligence, en route pour Paris. Le père resta

dans une auberge, jusqu'à ce qu'il put s'assurer que son fils était bien au Collège d'Harcourt, et qu'il plaisait à ses professeurs. Denis y resta deux années, au bout desquelles son père lui intima qu'il fallait songer à gagner sa vie, et lui demanda de choisir entre le droit et la médecine. Denis choisit le droit, mais il l'abandonna parcequ'il "ne voulait pas s'occuper des affaires d'autrui" (1). La médecine, il la refusa parcequ'il n'avait pas le goût de tuer.

On ne sait pas au juste quand il quitta la maison de M. Clément Ris, à qui son père l'avait confié après qu'il eut achevé ses études au Collège d'Harcourt; en effet, on sait très peu de sa vie pendant les dix années qui suivirent sa décision de s'inscrire dans le rang des philosophes. Nous pouvons supposer qu'il vit au jour le jour comme il pouvait; nous savons qu'il donna des leçons; qu'il fit des sermons; même qu'il s'abaissa à la fraude (2). Nous pouvons nous assurer qu'il continua ses études, qu'il essaya de se perfectionner en anglais et en italien. Il paraît qu'il lut en anglais du moins Shaftesbury, Newton et Locke, et peut-être fut-ce à cette époque qu'il s'intéressa à Bacon.

En 1743, âgé de trente ans, sans ressources, sans famille, car son père l'avait desavoué - sans refuser de payer ses dettes - il s'avisa de se marier avec Mlle. Annette Champion, couturière sans ressources. Elle lui donna quatre enfants, et dès l'arrivée du premier, le "père de famille" fut obligé de penser aux moyens de vivre. Poussé par la nécessité, il essaya de faire valoir ses talents et son érudition, qui étaient déjà

(1) Oeuvres I p. XXXII

(2) Oeuvres I p. XXXIV

immenses. Vu la vogue des livres anglais, il eut peu de difficulté à se présenter comme traducteur.

En 1750 il traduisit l'HISTOIRE DE LA GRÈCE de Temple Stanyan, et puis l'immense DICTIONNAIRE DE LA MÉDECINE du Docteur Robert James. En 1745 il traduisit l'ESSAI SUR LE MÉRITE ET LA VERTU de Shaftesbury. Nous devons remarquer qu'il y broda des variations, peut-être parcequ'il ignorait les nuances de la langue anglaise, et qu'il y ajouta des notes copieuses. En 1746 il publia les PENSÉES PHILOSOPHIQUES, ouvrage qui eut l'honneur d'être brûlé par le parlement de Paris. Il continua son examen de la philosophie matérialiste danssa LETTRE SUR LES AVEUGLES (1749).

In 1750, lorsqu'il trouva un emploi comme rédacteur de l'Encyclopédie, Diderot, s'il ne vivait pas dans le luxe, du moins gagnait-il de quoi nourrir une femme, une fille et une maîtresse. Celle-ci, pendant que la pauvre Mme. Diderot se privait pour que son mari pût acheter sa tasse de café, exigea de plus en plus jusqu'à ce qu'il pût s'assurer de son infidélité. La maîtresse qui la suivit, Mlle. Sophie Voland, lui fut fidèle jusqu'à ce qu'elle mourut, en 1774. Elle fut à la fois amie, confidente et conseillère.

LA LETTRE SUR LES AVEUGLES attira sur Diderot la foudre de la loi, non parceque la philosophie qu'il y exposa était trop hardie, mais parcequ'il eut la malheur de déplaire à la maîtresse du comte d'Argenson, qui le fit enfermer à Vincennes. Dans son cachot à Vincennes Diderot passait son temps à lire PARADISE LOST et à mettre des notes dans les marges. Lorsque son châtiment s'adoucit, et qu'il fut transféré au château de Vincennes, il reçut les visites de ses amis, parmi lesquelles fut

Jean Jacques Rousseau, qui méditait déjà son discours célèbre. Lors de sa mise en liberté le libraire Le Breton était décidé à publier une édition française de l'Encyclopaedia d'Éphraïm Chambers.

Deux étrangers, un anglais, John Mills, et un allemand, Gottfried Sellius, avaient déjà traduit ce DICTIONNAIRE UNIVERSEL en 1745. Ignorant les formalités et les privilèges, ils en avaient perdu les droits d'imprimer au profit du libraire Le Breton qui, d'une race sans scrupule, était le plus perfide. Le Breton avait choisi l'Abbé de Gua de Malves comme rédacteur, mais celui-ci s'était brouillé avec ses collaborateurs, et il avait démissionné. Le Breton demanda ensuite à Diderot de l'entreprendre. Diderot proposa une vaste transformation de l'ouvrage; il voulait l'étendre, en y appelant tous les écrivains et les savants les plus éminents de France. Le Breton y consentit, et il fut convenu de publier l'ouvrage en huit volumes. La première édition, dont le dernière tome parut en 1765, comprit dix-sept tomes; elle fut suivie (1765-1772) d'onze tomes de planches, et d'un supplément (1776-7) comprenant cinq tomes.

Parmi les collaborateurs éminents nous pouvons mettre au premier rang le savant d'Alembert, qui paragea avec Diderot la direction du projet jusqu'en 1759; à cette date, las de la persécution des agents du gouvernement et de l'Église, il donna sa démission. La liste des contributeurs était embellie des noms de Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Buffon, l'intendant Turgot et d'un grand nombre d'autres savants illustres. Dès le commencement, l'Encyclopédie et son rédacteur hardi furent affligés par le malheur. Les deux premiers tomes furent supprimés

par ordre du parlement en 1752. Le privilège d'imprimer fut terminé en 1759, année où d'Alembert abandonna son ami et collègue, qui seul prépara les dix volumes qui restaient. On résolut de faire paraître ces dix tomes à la fois. Diderot prépara le manuscrit, corrigea les épreuves et le confia à le Breton. Celui-ci, sans en faire part à Diderot, supprima toutes les pages qui eussent offensé le gouvernement, de sorte que les dix volumes que l'éditeur harcelé présenta au public en 1765 furent affaiblis, dépouillés de tous les trésors que sept ans de soins avaient rassemblés.

Pendant plus de vingt ans, Diderot avait consacré son temps, presque sa vie entière à l'Encyclopédie, pour un salaire annuaire d'environ trois mille livres. Il avait cependant, trouvé le temps de composer d'autres ouvrages - des drames, LE FILS NATUREL (1753), LE PÈRE DE FAMILLE (1758). Tous les deux ans, il écrivait un SALON pour la Correspondance Littéraire de Grimm (1), et en 1765 un essai sur la peinture. Deux romans, JACQUES LE FATALISTE et LA RELIGIEUSE, furent composés vers 1760. Ses lettres à Mlle. Voland (1759-1774) nous donnent une idée de la vie du dix-huitième siècle.

En 1765 sa fille, la seule enfant qui lui restât, approchait l'âge mariable; malgré son travail littéraire immense, Diderot n'avait pas de quoi la doter. L'Impératrice de Russie, à

(1) Frédéric-Melchior Grimm (1723-1807), fut l'ami le plus intime de Diderot. À part les Salons, Diderot écrivit pour la Correspondance Littéraire des critiques des pièces et des livres, et même, lorsqu'il n'y en avait pas, des livres ou des pièces imaginaires. L'abbé Raynal fonda la Correspondance Littéraire en 1747, et Grimm y succéda en 1747. Pour la somme annuel de trois cent livres, la Correspondance Littéraire fut envoyée une fois par mois à quiconque la désirait.

par ordre du parlement en 1752. Le privilège d'imprimer fut terminé en 1759, année où d'Alembert abandonna son ami et collègue, qui seul prépara les dix volumes qui restaient. On résolut de faire paraître ces dix tomes à la fois. Diderot prépara le manuscrit, corrigea les épreuves et le confia à le Breton. Celui-ci, sans en faire part à Diderot, supprima toutes les pages qui eussent offensé le gouvernement, de sorte que les dix volumes que l'éditeur harcelé présenta au public en 1765 furent affaiblis, dépouillés de tous les trésors que sept ans de soins avaient rassemblés.

Pendant plus de vingt ans, Diderot avait consacré son temps, presque sa vie entière à l'Encyclopédie, pour un salaire annuaire d'environ trois mille livres. Il avait cependant, trouvé le temps de composer d'autres ouvrages - des drames, LE FILS NATUREL (1753), LE PÈRE DE FAMILLE (1758). Tous les deux ans, il écrivait un SALON pour la Correspondance Littéraire de Grimm (1), et en 1765 un essai sur la peinture. Deux romans, JACQUES LE FATALISTE et LA RELIGIEUSE, furent composés vers 1760. Ses lettres à Mlle. Voland (1759-1774) nous donnent une idée de la vie du dix-huitième siècle.

En 1765 sa fille, la seule enfant qui lui restât, approchait l'âge mariable; malgré son travail littéraire immense, Diderot n'avait pas de quoi la doter. L'Impératrice de Russie, à

(1) Frédéric-Melchior Grimm (1723-1807), fut l'ami le plus intime de Diderot. À part les Salons, Diderot écrivit pour la Correspondance Littéraire des critiques des pièces et des livres, et même, lorsqu'il n'y en avait pas, des livres ou des pièces imaginaires. L'abbé Raynal fonda la Correspondance Littéraire en 1747, et Grimm y succéda en 1747. Pour la somme annuel de trois cent livres, la Correspondance Littéraire fut envoyée une fois par mois à quiconque la désirait.

qui Grimm avait fait part de ses difficultés, lui proposa d'acheter ses livres, en lui en laissant l'usage, et en lui payant un salaire annuel de mille livres, payable d'avance pour cinquante ans. En 1773 il se mit en route pour la Russie afin de remercier sa bienfaitrice impériale. Il y passa cinq mois, et revenant à la Haye, il passa quatre mois chez son ami, le prince Galitzin.

Les dix années qui lui restaient il les passa à écrire des morceaux littéraires, à diriger l'instruction de sa fille (plus tard Mme. de Vandeuil, qui nous a laissé un mémoire de grande valeur sur la vie de son père) et à recevoir une foule de littérateurs qui venait lui demander du secours, des conseils. L'Impératrice de Russie, sur les instances de Grimm, lui trouver une maison plus commode. Il n'en jouit pas longtemps. Il mourut paisiblement le 30 juillet, deux semaines après^{qu'} il s'y fut installé.

2.

Cet homme, qui a tant écrit, dont des morceaux cueillis dans tous les pays de l'Europe remplissent vingt gros volumes, n'a pas laissé un seul livre qui lui serve de monument littéraire. Presque personne de nos jours ne pénètre dans les pages désertes de l'Encyclopédie; pas un de ses ouvrages, sauf peut-être le NEVEU DE RAMEAU, ne vaut guère la peine d'être lu. Et cependant, Diderot eut plus d'influence qu'aucun écrivain du dix-huitième siècle. Il fut peut-être, à la seule exception d'Aristote, le plus grand agitateur d'esprits qui ait jamais existé (je voudrais ajouter, en parenthèse, que les idées que Diderot a semées ont porté plus de fruit que les idées d'Aristote, qui entravaient encore la littérature française au dix-huitième

siècle). Il ne fut pas grand philosophe, mais il a fait une contribution d'importance à la philosophie. Il ne fut ni grand auteur ni grand critique, mais il a influencé le développement du roman et du drame. Il ne fut pas artiste, mais il a influencé l'art français et la théorie de l'art de Lessing et de Goethe. Il ne fut pas grand théologien, mais l'Église l'estima, après Voltaire, le plus fort de ses ennemis. Si nous voulons comprendre les raisons de la grande influence qu'il exerça sur les hommes de son époque, il faut d'abord comprendre l'importance de son Encyclopédie.

Il y eut des encyclopédies avant celle de Diderot, mais il n'y en eut aucune qui eût la même importance. Cette importance ne tient ni à la grandeur de l'ouvrage, ni à l'essai d'y comprendre toutes les connaissances humaines. Son importance vient d'un esprit nouveau qui illumine ses pages; c'est le manifeste d'un parti qui lutte pour se délivrer des chaînes qui avaient entravé la pensée. C'est un magasin de renseignements utiles; c'est en même temps un grand arsenal où les philosophes prenaient leurs munitions de guerre.

Des belles dames y trouvèrent l'histoire du cosmétique et du costume. Des soldats y trouvèrent la meilleure formule de la poudre à canon. Le roi put y lire les droits et les pouvoirs de son trône. Les arts et les métiers y prirent une place prééminente; on a dit que si tous les arts et tous les métiers périssaient, on pourrait les reconstruire des articles copieux et des planches méticuleuses de l'Encyclopédie. Dans maint atelier, le fils du coutelier se mit en apprentissage, apprennant à travailler mal afin qu'il pût enseigner les

autres à travailler mieux.

Cette emphase sur les idées sociales marque le commencement d'une révolution dans la vie intellectuelle de la France. La gloire qui avait illuminé les princes, les prêtres et les rois s'était transférée à l'ouvrier. Les hommes étaient devenus plus importants que les institutions; la matière était devenue plus importante que la forme ou que les systèmes.

(Jusqu'en 1750, la philosophie Cartésienne régnait en France. L'autorité du roi, du gouvernement, de l'Église, les privilèges des nobles, restaient dans la dernière analyse sur une base cartésienne.) Les principes essentiels de cette philosophie, furent les idées innées et la dualité de l'esprit et de la matière; elle justifia ses conclusions par l'adresse verbale. Sur des principes opposés, ceux de la méthode objective s'est élevé tout l'édifice de la science moderne, à partir de Newton. Ce furent les Encyclopédistes qui se chargèrent d'introduire cette philosophie en France.

Il ne semble pas que l'introduction d'une philosophie nouvelle justifie la clameur que suscitèrent les autorités civiles et religieuses dès le début de l'Encyclopédie. Il faut pourtant que nous attribuions aux Jésuites et aux Jansénistes l'intelligence de se préserver; ils se rendaient compte que les principes de l'observation et de l'examen libre allaient affaiblir leurs pouvoirs. Par leur opposition brutale, ils rassemblèrent dans le parti philosophe non seulement la centaine d'esprits forts qui comprenaient les principes de Newton et de Locke, mais aussi les milliers qui avaient souffert sous la main de l'autorité, de sorte que les rangs gonflés devinrent une

armée immense; à la tête de cette armée marchait Denis Diderot.

Si Diderot n'avait que dirigé l'Encyclopédie, il aurait quand même une place assurée dans le dix-huitième siècle. Mais cet ouvrage monumental ne représente qu'une partie de ses contributions à la nouvelle philosophie. Dans une série d'ouvrages il a transformé le déisme qu'il apprit de Shaftesbury par un matérialisme complet, en essayant d'étendre le domaine des principes Newtoniens. Il chercha une base nouvelle pour les mœurs, qui serait plus conforme à la nature humaine; il démontra que les idées morales dépendent du temps, du lieu, du climat, en somme, de tant de choses diverses qu'il est impossible de dire que telle action soit toujours bonne ou toujours mauvaise. Le REVE D'ALEMBERT est le premier essai de trouver un lien raisonné entre la science et la philosophie, entre la matière et l'esprit, entre la vie et la mort.

Comme critique, Diderot est du premier rang (je réserverai ce que j'ai à dire sur sa critique du drame). Quant aux beaux arts, Diderot leur a rendu deux services d'importance. Dans les Salons il posait les fondements de la critique littéraire de l'art; personne n'a dépassé la verve et la fidélité avec lesquelles il dépeint les tableaux. Et dans l'art comme partout, il a insisté sur le naturalisme; il attaque partout les usages de convention qui étouffaient l'art et la littérature.

Mais, comme un autre littérateur du dix-huitième siècle, la vraie grandeur de Diderot ne vient pas de ses accomplissements mais de son caractère. Quelle gloire en serait revenu au Boswell qui aurait peint Diderot comme il était, à la table du Baron Holbach, se crevant l'estomac de mangeaille; ou

bien plus tard, ses indigestions passées, les yeux lançant des étincelles de feu, sa pensée débordante en des mots impétueux qui à peine se formaient dans des phrases; ou bien lorsqu'il fut informé de la trahison de Le Breton. Que ne donnerions nous pas pour le voir à travers les yeux d'un Boswell français, assis dans sa chambre au quatrième étage de sa maison au coin de la rue Taranne!

Car cet homme fut bon comme très peu d'hommes l'ont été, comme son père bourgeois l'avait été. Il prodigua son temps, sa bourse, tout ce qu'il avait, pour ceux qui les lui demandèrent. "Il a beaucoup travaillé, cependant les trois quarts de sa vie ont été employés à secourir tous ceux qui avaient besoin de sa bourse, de ses talents et de ses démarches; j'ai vu son cabinet pendant vingt ans n'être autre chose qu'une boutique où les chalands se succédaient."

Un matin il lui vint un jeune homme, qui portait dans la main un manuscrit; il pria Diderot de le lire et de le corriger. Diderot trouva que c'était une attaque violente contre lui; il en demanda la cause. L'auteur lui répondit qu'il espérait en tirer de l'argent, dont il avait grand besoin. Diderot prit le manuscrit, y ajouta une préface et le recommanda au frère du duc d'Orléans, qui était ennemi des Encyclopédistes. Le jeune homme porta le manuscrit et la préface au seigneur, et il en reçut l'argent qu'il en espérait.

Nous ne devons pas nous étonner si les amis et les connaissances de Diderot abusaient d'une âme aussi généreuse. Nous ne devons même pas nous étonner si la postérité, sans un chef-d'oeuvre qu'elle pouvait admirer a presque oublié tout ce qu'il a fait pour la délivrer des chaînes du passé. Dans les chapitres suivants je vais essayer d'apprécier le rôle qu'il jouait en élargissant le drame français et celui du monde entier.

CHAPITRE II

Le Drame Français au Dix-huitième Siècle

1.

Comme la philosophie, comme la politique et les mœurs, le théâtre du dix-huitième siècle suivait la trace de celui du dix-septième. Sous le roi soleil, le drame avait été fleurissant. Mais comme Louis XV n'approchait pas de la gloire de son aïeul célèbre, le drame du dix-huitième siècle n'était qu'une faible copie de son ancêtre illustre. "La copie, même des chefs-d'oeuvre, est une industrie, ce n'est pas un art." (1)

En vérité, le sort du drame français suit presque exactement celui du trône et de la cour. Ce fut au dix-septième siècle que Paris devint le centre de la vie sociale et politique de la France, et que le roi et la cour atteignirent un luxe sans précédent et que l'on n'a pas vu depuis. Ce fut au dix-septième siècle que le drame français prit sa véritable naissance. La Renaissance qui avait stimulé le drame anglais du seizième siècle n'avait guère influencé le théâtre français. Il est vrai que Ronsard et ses confrères de la Pléiade avaient songé à créer un théâtre français à l'imitation du drame antique, et que Jodelle avait écrit en 1552 la tragédie qui devait servir de modèle au drame classique français (2). Et pourtant, en 1600, on ne peut compter qu'un théâtre à Paris, l'Hôtel de Bourgogne (3), où se présentaient des mystères et des farces. Au seizième siècle, le

(1) J. Reinach - Diderot.

(2) Cléopâtre Captive. Ce fut Jodelle qui introduisit le vers alexandrin dans le drame français.

(3) Sheldon Cheney - "The Theatre", p. 310.

poètes méprisaient le drame vulgaire en continuant d'écrire des pièces froides qui ne pouvaient pas supporter l'épreuve d'être représentées. Vers le commencement du dix-septième siècle, un auteur dramatique qui n'était pas poète a fait le premier rapprochement du théâtre vulgaire et du drame classique. Alexandre Hardy (1) fut le Jean-Baptiste qui prépara la voie de Corneille.

Le drame classique français date de Novembre, 1636, lorsqu'on présenta au théâtre Marais LE CID de Corneille. Fils d'un avocat de Rouen, Corneille avait obtenu quelque succès avec ses comédies; le grand Richelieu même l'avait encouragé. Au début du CID, les auteurs dramatiques, jaloux de l'accueil chaleureux qu'on lui avait accordé proclamèrent que l'auteur avait violé les règles de la tragédie classique. On discuta le pour et le contre; tout Paris se trouvait divisé en deux partis, qui ressemblèrent à des camps militaires. On le discuta à l'Académie, et par l'influence de Richelieu l'Académie le censura. La voix de l'autorité avait parlé; à l'avenir l'auteur qui oserait désobéir aux unités aurait été bien hardi.

Dans les tragédies qui suivirent LE CID, Corneille observa scrupuleusement les unités que reclamèrent les critiques. Il se peut que, si Corneille ne s'était pas soumis aux règles dramatiques, le drame français aurait développé d'une autre façon; peut-être aurait-il été étendu et animé comme le drame anglais du seizième siècle. Quoi qu'il en soit, il est vrai que Corneille se conformait avec difficulté aux conventions. Mais, en s'y conformant, il fixa la forme de la tragédie française pour deux siècles.

(1) Alexandre Hardy, (1570-1631) poète dramatique très fécond et très populaire.

Les règles qui gouvernaient la tragédie classique française peuvent se résumer comme suit:-

1. Il fallait observer les unités; c'est à dire, le temps d'une tragédie ne devait pas dépasser vingt-quatre heures; l'action devait se passer dans un lieu unique; et la tragédie devait représenter une seule action.
2. La tragédie devait avoir cinq actes.
3. La tragédie devait être écrite en vers - le vers alexandrin.
4. Toutes les actions violentes devaient se passer hors de la scène.
5. Il ne fallait pas y mêler la comédie.
6. Les sujets et les personnages devaient être nobles.

La tragédie atteignit son apogée avec Racine, qui savait se soumettre facilement aux règles que l'Académie avait promulguées. Racine simplifia l'action encore plus que Corneille n'avait su faire. Dans le cadre étroit de la tragédie classique, il mettait tant de passion, tant de poésie, que le peu d'action qu'il se permettait montait à un comble immense. Dès son début avec Andromaque en 1667 jusqu'à sa retraite en 1677 Racine n'eut pas de rival sérieux. La forme de la tragédie que Corneille avait établie et que Racine avait perfectionnée dura jusqu'à la renaissance romantique du dix-neuvième siècle.

Le mariage du théâtre vulgaire et de la tragédie classique avait enfanté un drame plus voisin de la vie naturelle. Je ne veux pas dire "naturelle" au sens d'aujourd'hui; la tragédie classique était bien loin du "naturalisme" de la fin du dix-neuvième siècle. Il suffit de parcourir les sujets de Corneille

et de Racine - les Horace, Cinna, Polyeucte, Phédre, Andromaque, Athalie - pour constater qu'ils ne s'occupaient pas de la vie actuelle et contemporaine. Mais il faut nous rendre compte que Racine a su donner des analyses pénétrantes et exactes du coeur d'une femme amoureuse; que les sujets nobles de Corneille étaient d'accord avec les sentiments de la cour; que les pièces bien taillées, brillantes et polies de Racine plaisaient à une cour brillante et polie; enfin que les tragédies de Racine sont parsemées d'allusions au roi, à la reine, aux maîtresses royales. Et si le monde où ces tragédies paraissaient était artificiel, il n'en est pas moins vrai qu'il était magnifique et somptueux, de sorte qu'on a pu le nommer le "siècle d'or"; et si le drame du dix-septième siècle était artificiel, il brillait d'un éclat que la scène française n'a jamais retrouvé.

Corneille et Racine avaient trop bien travaillé; après eux, personne ne songea à faire une tragédie autrement que d'après la formule de Racine. La simplicité de celui-ci était séduisante; après lui, il n'y avait que des imitations pâles de ses chefs-d'oeuvre. Dans le genre tragique, il n'y a pas un auteur d'importance de Racine à Voltaire. Ce despote littéraire du dix-huitième siècle crut même avoir dépassé Racine, comme le crurent quelques-uns de ses admirateurs. Au moment même où l'ennemi mortel des règles classiques naissait (1), Voltaire rédigea la formule classique comme suit.

"Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de deux ou trois heures; ne faire paraître les personnages que quand ils doivent venir; ne laisser jamais le théâtre vide; former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante; ne rien dire d'inutile; instruire l'esprit et remuer

(1) Lessing.

le coeur; être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées; ne se pas permettre un seul vers ou dur, ou obscur, ou déclamateur; ce sont là les conditions qu'on exige d'une tragédie pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connaisseurs, sans laquelle il n'y a pas de réputation durable." (1)

Bien que les tragédies de Voltaire aient eu un accueil enthousiaste, bien qu'il ait eu des partisans dans tous les pays du monde civilisé, Voltaire n'a pu rappeller la tragédie à la vie. De ses pièces nombreuses une seule, Zaïre, est digne d'être comparée à celles de Racine. En effet, la tragédie languit pendant tout le dix-huitième siècle. Elle fixait les yeux sur son siècle d'or, comme une femme qui rêve aux délices de la jeunesse.

2. La Comédie

Il est bien heureux que Corneille et Racine n'aient pas su donné le modèle de la comédie comme ils l'avaient fait de la tragédie. Il est vrai que Corneille avait écrit le MENTEUR et que Racine avait donné LES PLAIDEURS, pièce qui est, selon les jugements de quelques critiques, "Un modèle de fine plaisanterie." Mais la comédie française doit sa véritable naissance à Molière, qui présenta ses PRECIEUSES RIDICULES en 1659. L'art de Molière a ses racines dans bien des terrains divers - la farce française, la comédie vulgaire italienne, le théâtre romain. Bien que Molière fût l'ami du roi, il savait résister à l'influence des critiques classiques, de sorte que ses comédies ne purent être réduites à une recette simple, qui se prêta aussi facilement aux

(1) Voltaire - "Remarques sur la Médée de Corneille".

lieux communs des imitateurs qu'au génie qui l'avait créé. Les successeurs de Racine essayèrent d'égaliser son génie dans la forme qu'il avait adoptée. Les imitateurs de Molière essayèrent de retrouver l'esprit qui animait ses comédies.

Quoique les successeurs de Molière n'aient pas égalé le génie du maître, la comédie ne languit point au dix-huitième siècle. Bien au contraire, elle fleurissait sous des formes diverses. Régnard, qui mourut en 1709, fut le véritable héritier de Molière. On peut dire que sa faculté dramatique fut presque aussi grande que celle du maître; s'il avait su observer les hommes comme Molière, ses pièces auraient été des chefs-d'oeuvre. Le Sage, dans *Crispin Rival de son Maître*, et surtout dans *Turcaret*, avait écrit de la comédie qui montait au sommet de la satire. Marivaux écrivait de la comédie sentimentale et pleine d'esprit. Sedaine en 1765 écrit le seul drame bourgeois qui valut la peine d'être présenté - *Le Philosophe sans le Savoir*. Vers la fin du dix-huitième siècle, 1775, Beaumarchais écrit une autre comédie sociale, *Le Barbier de Seville*.

Des auteurs tragiques du dix-huitième siècle, un seul, Voltaire a survécu. Des auteurs comiques, il y en a au moins cinq qui peuvent être lus avec plaisir aujourd'hui, et il y en a deux (*Le Sage* et *Beaumarchais*) dont la gloire s'est répandue dans toute l'Europe.

Le Décor et Le Jeu

À la première représentation du *CID* en 1636, on se servait encore du décor simultané du moyen âge. La scène où se

présentèrent les tragédies sévères de Racine n'était qu'un plancher presque nu. Mais l'influence italienne ne tarda pas à se faire sentir; on adopta la scène carrée du théâtre italien. Dans la dernière partie du dix-huitième siècle Lulli avait naturalisé l'opéra italien en France. À partir du succès de cet opéra, auquel Lulli avait su mêler les ballets somptueux qui étaient déjà connus à la cour, le théâtre essayait de rivaliser avec le décor riche de la scène musicale. Au dix-huitième siècle, les grands peintres s'occupaient à peindre des arrière-plans. Le génie mécanique travaillait à produire des effets merveilleux - des nuages mobiles, des dieux qui descendaient du ciel ou qui montaient de la terre, etc.

Le costume du ballet se répandait dans le théâtre; les personnages les plus ordinaires des pièces portaient des vêtements riches de soie ou de velours. Les coiffures étaient élégantes; sur les têtes des acteurs pesait un poids immense de plumes ou de casques. Les actrices traînaient derrière elles une vaste quantité d'étoffes riches. Au dix-huitième siècle, quoique les sujets des tragédies fussent tirés du théâtre ancien, la scène ressemblait à une fête galante de Watteau. Figurez-vous une princesse africaine (1) qui paraît sur la scène du dix-huitième siècle: elle porte une robe richement brodée, qui traîne une queue longue de deux mètres. Les manches dentelées descendent jusqu'aux coudes, et une bande de plumes entoure les poignets. Sur la tête elle porte une coiffure qui remonte à la hauteur d'un pied et demi, ornée de plumes immenses. Dans la main droite elle porte un sceptre. Ce costume est bien loin du naturalisme que réclamaient

(1) Seldon Cheney - "The Theatre", page 338.

le réformateurs du théâtre du dix-huitième siècle.

Il ne faut pas nous étonner si, le costume des acteurs étant si surchargé, le jeu était artificiel. S'il était imposant, il était en même temps pompeux et guindé. En effet, l'histoire du théâtre du dix-huitième siècle est l'histoire des tentatives qu'ont faits plusieurs acteurs à ramener le jeu dans une voie plus naturelle. Un comédien de la troupe de Molière, Michel Baron, déjà au dix-septième siècle s'était opposé au jeu artificiel et pompeux. Ses prédécesseurs avaient chanté les vers en accentuant la rime. Baron coupait les vers dans des phrases qui s'accordaient avec le sens, et il les déclamaient dans un rythme plus naturel. Après sa retraite de la scène, le jeu retomba dans l'artificiel; au dix-huitième siècle, après une absence de trente ans, Baron reparut sur la scène française pour insister encore une fois sur le jeu naturel.

L'oeuvre de Baron fut continuée par d'autres comédiens. Adrienne Lecouvreur, qui jouait avec une spontanéité naturelle, avec sentiment sincère et charmant, devint l'actrice principale de la Comédie Française. Après sa mort le jeu retourna au style pompeux et artificiel comme il avait fait après la retraite de Baron. Mlle. Dumesnil, et même Mlle. Clairon que Diderot admirait tant, prétendirent au style sublime. Mais, quel que fût le style adopté par les comédiens, la gloire des acteurs du dix-huitième siècle dépasse celle des auteurs tragiques.

Le théâtre français du dix-huitième siècle peut donc se résumer de la manière suivante; la comédie était vive, amusante, spirituelle; de temps en temps, un auteur pénétré de l'esprit social écrivit une pièce qui a trouvé une place parmi les grandes comédies du théâtre du monde entier. Quant à la tragédie, elle mourait malgré tous les efforts artificiels des acteurs et malgré

tout ce qu'a fait Voltaire pour la ramener à la vie.

4.

LES BIJOUX INDISCRETS

Alors, lorsque Diderot s'occupa pour la première fois de la critique dramatique, ce fut la tragédie qu'il attaqua. Il ne partageait pas l'estime de ses compatriotes pour le drame français. Dans un des chapitres lisibles des BIJOUX INDISCRETS (1748) il met dans la bouche de la sultane Mirzoza (1) une accusation acerbe du théâtre. Il le compara au théâtre ancien avec lequel les auteurs dramatiques crurent rivaliser, et dont ils prétendaient tirer les règles qui gouvernaient le drame français, c'est à dire les unités.

C'est à la convention de l'unité du temps que Diderot reproche l'action compliquée et éloignée du naturel du théâtre français:

"En admirez-vous la conduite? Elle est ordinairement si compliquée que ce serait un miracle qu'il fût passé tant de choses en si peu de temps. La ruine ou la conservation d'un empire, le mariage d'une princesse, la perte d'un prince, tout cela s'exécute dans un tour de main. S'agit-il d'une conspiration, on l'ébauche au premier acte; elle est liée, affermie au second; toutes les mesures sont prises, tous les obstacles levés, les conspirateurs disposés au troisième. Il y aura incessamment une révolte, un combat, peut-être une bataille rangée; et vous appellerez cela conduite, intérêt, chaleur, vraisemblance! Je ne vous le pardonnerais jamais, à vous qui n'ignorez pas ce qu'il en coûte quelquefois pour mettre à fin une misérable intrigue et combien la plus petite affaire de politique absorbe de temps en démarches, en pourparlers et en délibérations." (2)

(1) Sans se donner la peine de faire une clef des personnages des BIJOUX INDISCRETS, on peut dire que Mirzoza représente Mme. de Pompadour.

(2) Oeuvres IV, p. 285.

C'est dans la tragédie grecque qu'il trouve l'imitation parfaite de la nature que doit être le drame. Il trouve que, mettant à part "certaines idées relatives à leurs usages, à leurs moeurs et leur religion, et qui ne nous choquent que parce que les conjonctures ont changé", il faut convenir que "leurs sujets sont nobles, bien choisis, intéressants; que l'action se développe comme d'elle-même; que leur dialogue est simple et fort voisin du naturel; que les dénouements n'y sont pas forcés, que l'intérêt n'y est point partagé, ni l'action surchargée d'épisodes." (1)

Il imagine un nouveau débarqué d'Angote (d'Angleterre?) qu'il amène au théâtre, et à qui il persuade qu'il va être spectateur d'une action d'importance. De sa place dans un balcon, il le fait regarder dans une salle qui est censée être le sérail du sultan (2). S'il est homme de bon sens, "à la démarche empesée des acteurs, à la bizarrerie de leurs vêtements, à l'extravagance de leurs gestes, à l'emphase d'un langage singulier, rimé et cadencé", le nouveau débarqué doit éclater au nez de celui qui l'a abusé! (3)

Mais, "transportez-vous en idée dans la Grèce; examinez tout ce qui s'y passe, écoutez tout ce qui s'y dit, depuis le moment que le jeune Néoptolême et le rusé Ulysse y sont descendus; approchez-vous de la caverne du malheureux Philoctète; ne perdez pas un mot de ses plaintes, et dites-moi si rien vous tire de l'illusion. Citez-moi une pièce moderne qui puisse supporter le même examen et prétendre au même degré de perfection." (4)

(1) Oeuvres IV P. 284.

(2) C'est peut-être au Bajazet de Racine que Diderot pense.

(3) Oeuvres IV p. 286.

(4) Oeuvres IV p. 284.

Il attaque surtout le jeu exagéré du dix-huitième siècle. "A-t-on jamais parlé comme nous déclamons? Les princes et les rois marchent-ils autrement qu'un homme qui marche bien? Ont-ils jamais gesticulés comme des possédés ou comme des furieux? Les princesses poussent-elles, en parlant, des sifflements aigus?"(1)

Il ne faut pas pourtant supposer que Diderot, à cette époque, ait précisé ses idées sur la tragédie et la comédie. En effet, il en est de lui comme il en est de la sultane Mirzoza, lorsqu'elle dit "Je n'entends point les règles, et moins encore les mots savants dans lesquels on les a conçues; mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Que m'importe les règles, pourvu qu'on me plaise? Y a-t-il d'autre règle que l'imitation de la nature?..... Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans cesse, s'imagine assister à l'action même." (2)

Il ne paraît pas que Diderot ait trop bien connu la tragédie grecque. Lorsqu'il pense à la tragédie grecque, il pense surtout et presque seulement à la caverne de Philoctète. Lorsque Voltaire y pense, il pense surtout aux règles de la tragédie, c'est à dire à Aristote. Il ne faut pas oublier que Voltaire aussi fut un grand réformateur du théâtre français. Comme ses prédécesseurs, il voulait imiter la tragédie grecque, en y supprimant les "idées relatives à leurs usages, à leurs moeurs et à leur religion", et en

- - - - -

(1) Cf. le passage suivant des lettres à Mlle. Jodin: "Si vous sentez une fois combien la poésie de Racine est harmonieuse, nombreuse, filée, chantante, et combien le chant cadencé s'accorde peu avec la passion qui déclame ou qui parle, vous vous étudierez à nous dérober son extrême musique..... Parce que Racine fait toujours de la musique, l'acteur se transforme en un instrument de musique; parce que Corneille se guinde sans cesse sur la pointe des pieds, l'acteur se dresse le plus qu'il peut; c'est-à-dire qu'on ajoute au défaut des deux auteurs."

(2) Oeuvres IV p. 284.

corrigeant le mauvais goût de ce peuple presque barbare; il essaya de ramener le jeu dans une voie plus naturelle; il réussit à chasser les spectateurs de la scène. Au contraire, Diderot, dans les BIJOUX INDISCRETS, se moque des règles; il voulait tout simplement montrer la nature sur la scène. Mais cette règle nebuleuse nous figure d'avance la nature de ses théories dramatiques auxquelles il va donner une forme plus étendue.

CHAPITRE III

Ses Théories Dramatiques

Les pensées décousues et sans enchaînement que Diderot avait ajoutées aux Bijoux Indiscrêts pour atténuer l'indécence de ce livre infâme reparurent en 1757 et encore en 1758. En 1757 LE FILS NATUREL ou LES EPREUVES DE LA VERTU fut imprimé, avec trois ENTRETIENS où Diderot discute la pièce avec Dorval, le personnage principal du drame. Ces Entretiens forment, en effet, un essai étendu sur la théorie dramatique. D'une manière semblable, au PERE DE FAMILLE qui parut en 1758 il ajouta un essai ^{qui} s'occupait des mêmes sujets. En les considérant, je ne crois pas qu'il vaille la peine de les séparer et de les examiner à part l'un de l'autre.

Au commencement, constatons que Diderot n'a pas imaginé un système dramatique cohérent. Comme ailleurs, lorsqu'il pense au théâtre il semble que Diderot ait l'horreur des systèmes. Mais je crois pouvoir y distinguer une idée fondamentale qui relie par des fils presque imperceptibles les idées de l'Essai et des ENTRETIENS, et il me semble que les erreurs où est tombé Diderot reviennent, en dernière analyse, à la fausseté de son principe fondamental.

Diderot pense qu'un drame n'est qu'une représentation plus ou moins fidèle d'un événement ou d'une suite d'événements extraordinaires. Il se justifie de la manière suivante - les premiers drames, ou bien les premières tragédies ne furent que des représentations sur la scène de quelque situation historique d'une nature extraordinaire; lorsque les poètes avaient épuisé les événements frappants de la vie réelle, ils furent obligés d'en imaginer des semblables, avec des personnages imaginaires. "C'est une histoire merveilleuse, distribuée selon les règles du genre dramatique,

histoire qui est en partie de l'invention du poète tragique, et tout entier de l'invention du poète comique..... Ou il s'empare de ces combinaisons extraordinaires, ou il en imagine de semblables. Mais, au lieu que la liaison des événements nous échappe souvent dans la nature, et que, faute de connaître l'ensemble des choses, nous ne voyons qu'une concomitance fatale dans les faits, le poète veut, lui, qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible; en sorte qu'il est moins vrai et plus vraisemblable que l'historien" (1)

Je ne sais pas quel fut le critique dramatique qui s'empara le premier de l'idée que le genre dramatique est essentiellement la représentation d'une lutte. Aristote l'aborda dans sa poétique, et de l'époque de Lessing jusqu'à nos jours tous les critiques importants l'ont fait la clef de voûte de leurs systèmes dramatiques. Il est sans doute vrai qu'on a présenté sur la scène des pièces où l'élément de conflit ne se trouve pas (2); et pourtant, cette conception de l'essence du drame me semble la plus utile et la plus universelle de tous les principes que l'on ait proposés. N'est-il pas vrai que toutes les pièces sont une représentation de deux passions ou de deux individus qui s'entrechoquent? Les tragédies de Racine ne sont-elles pas une représentation de l'amour en conflit avec les circonstances et avec d'autres passions? N'est-il pas vrai que les héros de Shakespeare sont des combattants dans une lutte magnifique contre leur destin, contre leurs ennemis, contre eux-mêmes? Diderot n'a pas compris ce principe presque élémentaire.

(1) Oeuvres VII p. 327 et seq.

(2) Par exemple, Les Aveugles de Maeterlinck.

Il croyait qu'un drame ne fut qu'un événement ou une suite d'événements rangés et représentés de telle façon que le spectateur en soit frappé.

Sur ce principe fondamental, Diderot esquisse un système dramatique qui, en somme, est mauvais et sans valeur. Mais, afin que personne ne soit tenté de croire qu'il ait conçu un système dramatique cohérent et bien cousu, répétons encore une fois que Diderot, c'était le paradoxe fait homme. Celui qui a lu les pages informes de Diderot ne sera pas étonné d'y trouver des contresens, des contradictions et des paradoxes, et aussi, il faut le dire, des lieux communs dont il s'empara et qu'il semble annoncer comme des découvertes originales.

Abordons le devoir difficile et presque ingrat d'examiner les maximes de Diderot en signalant un paradoxe. Diderot voulait que l'on choisisse pour l'intrigue d'un drame une situation forte qui frapperait le spectateur - qui lui inspirerait de la terreur, de la pitié, de la moquerie dirigée vers un but moral, ou, de préférence, des larmes. Et cependant il insiste avec véhémence et à plusieurs reprises que l'auteur (et l'acteur) doivent tout à fait oublier le spectateur. Comme dans tous les paradoxes, il y a de la vérité dans celui-ci. L'auteur qui, absorbé par les personnages de son drame, écrit une pièce bien cohérente, plaira aux spectateurs s'il se conforme aux principes du genre dramatique. De l'autre côté, l'auteur qui fixe son attention sur les spectateurs, et qui fait un drame qui n'est qu'un tissu de tours de force, de mécanisme dramatique, ne gagnera pas une gloire qui dure. Mais, il semble que Shakespeare, quand il écrivait ses pièces, pensait toujours à ce qui plairait aux spectateurs. Et Diderot, qui négligeait le spectateur et le mettait presque au défi, n'a produit que des pièces froides qui

ont misérablement échoué. Il n'est pas le seul auteur dramatique qui soit tombé dans ce piège. En Angleterre au dix-neuvième siècle Tennyson et Browning ont écrit des pièces pleines d'une poésie charmante, dont les personnages sont bien dessinés, ou l'intrigue est cohérente et bien maniée. Mais leurs pièces n'ont pas réussi parce qu'ils ignoraient l'art de plaire au spectateur.

Encore un paradoxe - Diderot est célèbre comme un des premiers représentants de la méthode scientifique, c'est-à-dire du raisonnement par la déduction. Mais, dans l'ESSAI SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE, il vient aux prises avec les critiques qui avaient formé leurs règles dramatiques en notant les moyens qui avaient produit les effets les plus beaux. "Plus je réfléchis sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. C'est un tissu de lois particulières, dont on a fait des préceptes généraux. On a vu certains incidents produire de grands effets; et aussitôt on a imposé au poète la nécessité des mêmes moyens, pour obtenir les mêmes effets, tandis qu'en y regardant de plus près, ils auraient aperçu de plus grands effets à produire par des moyens tout contraires. C'est ainsi que l'art s'est chargé de règles; et que les auteurs, en s'y asujettissant servilement, se sont quelquefois donné beaucoup de peine pour faire moins bien." (1)

Naturellement il avait raison, vu que tous les faits ne se sont jamais rassemblés de manière à ce que le critique puisse en tirer une loi générale et universelle, et qu'ils ne se rassembleront jamais jusqu'à ce que le rideau se soit baissé sur le dernier drame du monde. Mais il faut qu'un homme qui marche vers l'avenir dirige ses pas en regardant le passé. Parfois sciemment, plus souvent sans le savoir, Diderot essaya de rompre brusquement avec le

(1) Oeuvres VII p. 343.

passé. Il n'avait pas le sens historique assez développé pour se rendre compte que le futur naît du passé, et que, en somme, tout ce que peut faire le novateur le plus hardi, est de changer un peu la direction d'une rivière qui coule sans cesse. Le morceau que nous venons de citer donne une idée excellente de la violence avec laquelle Diderot renonça au passé. Une pose aussi exagérée s'accorde assez bien avec le rôle du prophète. Mais lorsqu'un artiste - par exemple un auteur dramatique - pense comme cela, il faut qu'il travaille dans le vide, éclairé par la lueur faible de son propre esprit.

Mais considérons quelques-unes des maximes, les unes bonnes, les autres mauvaises, qu'il donna au poète ambitieux. Il lui interdit de mêler la comédie et la tragédie dans la même pièce (1). Il se peut que, écrivant du drame français pour les français du dix-huitième siècle, il avait raison. Mais lorsqu'il essaie de donner une règle universelle à tous les poètes de tous les temps, sans doute il a tort, comme l'ont tous les critiques dramatiques d'Aristote jusqu'à Voltaire. Les situations qui nous font pleurer sont bien voisines de celles qui nous font rire. Dans la vie réelle, les situations et les personnages comiques se confondent avec les situations tragiques. De plus, l'esprit humain ne peut pas supporter une longue suite de scènes tragiques où le ton sombre n'est pas adouci par la comédie ou par les sentiments nobles, mais ceux-ci ne sont plus de saison. Shakespeare savait bien se servir de la comédie pour tirer les plus beaux effets des scènes tragiques. Quels beaux effets ne peut produire un homme de génie qui sait combiner ces éléments

- - - - -

(1) Oeuvres VII p. 138. VII

opposés de telle manière que la grossièreté ne sert qu'à relever le pathétique:

"Imperious Caesar, dead and turned to clay,
Might stop a hole to keep the wind away."

Je viens de relire LE PÈRE DE FAMILLE et LE FILS NATUREL, mais je ne trouve qu'une scène où le spectateur puisse se permettre un sourire léger. C'est la scène où Cécile ne peut pas décider si elle veut renvoyer Germeuil, ou si elle veut le retenir (1). Quelle petite oasis dans le vaste désert de sentiment lugubre!

Il veut que le poète contraste les caractères avec les situations, mais il lui défend de contraster un caractère avec un autre caractère(2). Il me semble que cette défense étrange naît d'une conception erronée dans l'esprit de Diderot de la nature du caractère dramatique. Il pense qu'un personnage de drame ne devrait pas être un individu, mais qu'il devrait être le représentant d'un état de la société. Il ne s'agit plus de Phédre, du Cid, de Cinna et des autres héros de la scène tragique, mais il s'agit du père de famille, de la jeune fille bien élevée, de la mère désolée, du fils ingrat, etc. C'est-à-dire, en voulant chasser de la scène les rois et les princesses qui y étaient devenus stéréotypes, il voulait les remplacer par des personnages qui seraient aussi pâles que les ombres qu'ils allaient remplacer. "Ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'acéssoire. Il

(1) Le Père de Famille, Acte III Scène III.

(2) Oeuvres, p. 348. VOL. VII.

faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui, ne soit le sien; il ne peut méconnaître ses devoirs." (1) Si les pièces de Diderot n'ont pas réussi, si son système dramatique est faux, le blâme en revient à cette conception erronée du caractère dramatique. Le théâtre qui devait remplacer le théâtre classique n'était pas le drame moralisant de Diderot, mais plutôt le drame romantique, qui insistait avec force sur les caractères individuels.

Un autre raisonnement faux vient de la même source. Diderot voulait que l'intrigue formât les caractères, au lieu d'en être formée (2). Il est sans doute vrai que les auteurs dramatiques les plus célèbres, y compris Euripide, Aeschyle, Corneille, Racine, et Shakespeare, se sont emparé d'une intrigue qui était déjà formée. Mais ils l'ont maniée en sorte que les incidents sortent des caractères, et que les caractères sont les fils qui relient les incidents. Diderot aurait voulu que les incidents fussent liés dans un enchaînement logique; il aurait précisé son intrigue avant qu'il n'eût donné un caractère individuel à ses personnages. Ses propres pièces nous démontrent que cette manière de

(1) Oeuvres, p. 150. Vol. VII

(2) Oeuvres VII p. 150.

travailler est sans valeur.

Avec sa franchise ordinaire, Diderot avoue de bonne foi qu'il connaît peu le théâtre (1). Il faut que cette circonstance lui serve d'excuse des règles qu'il a imaginées, et qui sont presque toutes fausses. Il se flatte d'avoir séparé les deux intrigues du PÈRE DE FAMILLE, celle de Saint Albin et de Sophie, et celle de Germeuil et Cécile, si bien que, même après une déclaration, Germeuil et Cécile ne peuvent pas s'entretenir de leur passion (2). "Et vous appellerez cela, chaleur, vérité, vraisemblance!" En effet le nombre d'intrigues subordonnées que l'on peut joindre à l'intrigue principale n'est pas limité, pourvu que les intrigues subordonnées soient bien liées à l'intrigue principale.

Ailleurs Diderot recommande que les personnages principaux d'une pièce n'aient pas un rôle important dans l'action (3). Trop de mouvement niera à la dignité du personnage, et par conséquent le personnage principal ne devrait pas être le "machiniste" de l'intrigue. Il paraît que le rôle des personnages principaux est de souffrir en sorte que le spectateur en soit édifié et épouvanté. Bien entendu, Diderot aurait pu soutenir que l'homme méchant ne devrait pas être le héros, mais ce n'est pas là ce qu'il voulait dire. Il entendait tout simplement que le personnage principal ne doit pas prendre l'initiative de l'action dramatique. Il est difficile de voir la cause de cette prohibition, à moins

(1) Oeuvres VII p. 354.

(2) Oeuvres VII p. 318.

(3) Oeuvres VII p. 138.

que Diderot ne raisonne d'une connaissance imparfaite du drame classique. Dans la plupart des tragédies grecques, le héros est la victime du destin et des dieux. Mais c'est Oreste qui domine l'action des pièces d'Aeschyle; Macbeth est le "machiniste" dans la tragédie de Shakespeare.

Il ne serait pas utile de considérer plus loin les maximes fausses de Diderot. Son service réel et durable vient de ce qu'il a rompu avec le théâtre ancien - non seulement qu'il se soit revolté contre les unités, mais qu'il ait mis en doute tous les usages de convention qui entravaient le théâtre.

Le théâtre principal de nos jours - j'entends Hollywood - s'est approprié une liste formidable de choses qui sont défendues au cinéma, par exemple, des crimes violents, des embrassements où les amants ne sont pas debouts, l'adultère qui n'est pas puni, l'inceste, le mépris de la religion, etc. Le théâtre français du dix-huitième siècle avait une liste aussi formidable. Il était interdit de montrer la violence sur la scène - les rapt, les homicides, les viols devaient se passer hors de la scène. Au second ENTRETIEN du Fils Naturel, lorsque Dorval explique à son interlocuteur ses idées sur les tableaux qui plairaient sur la scène, son confident lui dit: "Quoi! Vous voudriez, dans une tragédie, un lit de repos, une mère, un père endormis, un crucifix, un cadavre! Et les bienséances?" (1).

Diderot prévit qu'il fallait "un homme de génie qui sentira l'impossibilité d'atteindre ceux qui l'ont précédé dans une route battue, et se jettera de dépit dans une autre." Il se rendit compte que ce fut là le seul événement "qui puisse nous affran-

(1) Oeuvres VII p. 118.

chir de plusieurs préjugés que la philosophie a vainement attaqués" (1). Si Diderot n'était pas "l'homme de génie" du moins il voulait lui en montrer le chemin.

Dans les BIJOUX INDISCRETS Diderot avait attaqué le décor et le costume artificiels de la scène française. Dans l'ESSAI SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE il revient à l'accusation avec une éloquence presque prophétique. "Ce qui montre surtout combien nous sommes encore loin du bon goût et de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations, et le luxe des habits..... Avec-vous un salon à représenter? Que ce soit celui d'un homme de goût. Point de magots; peu de dorure: des meubles simples; à moins que le sujet n'exige expressément le contraire..... De belles draperies simples, et d'une couleur sombre, voilà ce qu'il fallait, et non tout votre clinquant et toute votre broderie..... Une actrice courageuse vient de se défaire du panier, et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en réponds (2).

Comme du décor, Diderot voulait que la simplicité regnât dans l'action et dans le dialogue. Il ne voulait rien qui compliquât l'action. Les personnages épisodiques sont expressément interdits. Il ne veut pas que l'action soit compliquée par deux intrigues simultanées. "Plus elle sera compliquée moins elle sera vraie..... La nature m'a donné le goût de la simplicité, et je tâche de le perfectionner par la lecture des anciens..... O mon ami, que la simplicité est belle! Que nous avons mal fait de nous en éloigner" (3), et ainsi de suite.

(1) Oeuvres VII p. 119.

(2) Oeuvres, VII p. 373.

(3) Oeuvres, VII p. 327.

Voilà de beaux sentiments, dont l'application aurait apporté un correctif nécessaire à la scène française. Mais il est inutile d'insister qu'il y a des scènes simples et des scènes compliquées, et que l'intérêt vient de l'action dans celles-ci, et du dialogue dans celles-là.

Mais les scènes composées sont tantôt parlées, tantôt pantomimées. Et de là il sort un discours long et fécond sur la pantomime. Il s'aperçut que la pantomime est une partie intégrale et importante de l'art dramatique. Le poète ne sait pas écrire une scène avant qu'il n'ait précisé la pantomime: l'acteur ne saura jouer la scène d'après le modèle imaginé par le poète, si celui-ci n'a pas songé à la pantomime. "J'ai dit que la pantomime est une portion du drame; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours." (1)

Il serait bien étrange si l'importance de Diderot venait seulement de ce qu'il insiste sur l'importance de la pantomime et de la simplicité. Sa vraie importance vient de l'esprit nouveau qui animait sa pensée; elle vient de ce qu'il essaya de faire. Diderot, presque seul des critiques du dix-huitième siècle, s'aperçut que le théâtre mourait, malgré le secours de Voltaire et des autres. Il mourait parce qu'il vivait dans le passé, au siècle de Louis XIV. Diderot savait qu'il fallait le mettre en harmonie avec son époque. Plus qu'aucun écrivain du temps, il résumait l'esprit de son siècle. Soit qu'il traite

(1) Oeuvres VII p. 378.

de la philosophie, des sciences matérielles, des moeurs, il regarde vers l'est, ou le soleil du jour nouveau va se montrer.

Dans tous les temps où le théâtre avait fleuri, les poètes avaient su donner à leurs pièces une importance universelle. Dans tous les grands drames, il y a une qualité qui les relève audessus de l'importance particulière de leurs intrigues. Il y a plusieurs moyens de donner à une pièce cette qualité universelle. L'auteur peut: (1) choisir un héros bien connu et important, par exemple, un roi ou un prince; (2) introduire les dieux ou des pouvoirs surnaturels dans sa pièce; (3) augmenter l'importance de la lutte en mettant le héros, seul, en conflit avec le destin; (4) introduire une intrigue subordonnée, qui ressemble à l'intrigue principale, et qui en augmentera l'intérêt; (5) imaginer un héros qui représente un idéal, et qui sera en conflit avec les conventions; (6) imaginer un héros qui serait le représentant d'un état de la société. Ce fut le dernier de ces moyens que choisit Diderot.

Racine et Corneille avaient choisi des héros illustres, auxquels fut attaché le destin d'un grand nombre d'hommes. Ces héros convenaient bien au siècle de Louis XIV, mais à l'époque de Louis XV, ils n'étaient plus de saison. Les auteurs et les lecteurs du dix-huitième siècle ne respectaient pas le roi. Les rois de Racine reflétaient une partie de la gloire rayonnante du roi soleil. Quelle différence entre le Cinna de Corneille et le sultan des BIJOUX INDISCRETS! Si le pouvoir des princes entrait en déchéance, celui du peuple allait accroissant, de sorte que le destin du peuple ne dépendait plus de celui du prince. Diderot s'aperçut que ce moyen de relever l'intérêt du drame ne devait

plus réussir.

Quant au second moyen, celui d'introduire des éléments surnaturels, il n'était guère possible au dix-huitième siècle, où l'on n'y croyait plus. Depuis l'époque des mystères, la plupart des auteurs dramatiques avaient rejeté les dieux du christianisme, en s'occupant des dieux païens. Mais, si l'on ne croyait pas au christianisme, comment l'introduction des dieux païens relèverait-elle l'intérêt d'une pièce? "Un plus habile que moi vous répondra que les embellissements de l'épopée, convenables aux Grecs, aux Romains, aux Italiens du XVe et du XVIe siècle sont proscrit parmi les Français, et que les dieux de la fable, les oracles, les héros invulnérables, les aventures romanesques ne sont plus de saison." (1) Par une cause semblable, dans une époque où les hommes croyaient que les maux humains venaient ou de la tyrannie des autres hommes ou des conventions surannées, un conflit entre le héros et le destin ne rehausserait l'intérêt comme il avait fait autrefois. Diderot avait raison d'abandonner les moyens anciens, et de choisir les deux derniers moyens, et surtout celui où le héros représente un état de la société.

J'ai déjà dit qu'il ne suffit pas que l'héros ou que les caractères soient seulement des représentants des conditions. Il faut que la condition soit surimposée sur un caractère individuel. Il n'est pas possible que le spectateur s'intéresse à un personnage dont toutes les qualités sont générales, et qui n'a pas de caractère individuel. On est homme avant que l'on ne soit père de famille, ou fils ingrat. Le père de famille, ou quelque condition que ce soit, n'existe pas de soi-même. Le

- - - - -

(1) Oeuvres VII p. 153

seul caractère dramatique que Diderot ait su imaginer, c'est la peinture de lui-même dans EST-IL BON, EST-IL MÉCHANT?

Mais, quoi qu'il ne soit pas arrivé à un but déterminé, au moins il marchait en avant. Il n'était pas l'homme qui, désespérant d'égaliser ses précurseurs dans une route battue, "se jettera de dépit dans une autre." Il se jeta dans plusieurs autres routes, dont la plupart étaient des culs-de-sac. Mais, dans quelque route qu'il ait choisie de marcher, il a fait des progrès. Les théories générales de Diderot, et surtout l'idée de faire les caractères les représentants des conditions ou des états, approche plus près de la conception moderne du drame que celles d'aucun écrivain avant l'époque de Dumas fils.

(1) Œuvres, VII, p. 3.

(2) Œuvres, VII, p. 7.

CHAPITRE IV

Les Pièces de Diderot

En faisant la critique des pièces de Diderot il ne faut pas les mettre à une épreuve trop sévère. Il faut plutôt les regarder comme des croquis qu'il a faits pour illustrer ses théories dramatiques. Il n'est pas certain qu'il ait voulu les faire représenter; du moins, il ne destinait pas LE FILS NATUREL au théâtre.

Mais LE FILS NATUREL a joui d'un très considérable succès d'estime, avant qu'il n'eût subi l'épreuve de la représentation. Il fut très bien accueilli par la secte philosophique (Mme. d'Epinaÿ a dit qu'elle en vendit plus de cent exemplaires en deux jours) (1). Il fut très discuté dans les journaux, bien avant qu'il ne parût sur la scène. Ce ne fut qu'en 1771, quatorze ans après sa composition, que le Théâtre Français se décida à en faire l'essai. Un seul acteur, Molé, fut enthousiasmé de la pièce; les autres ne se sont guère donné la peine d'apprendre leurs rôles. Diderot même n'en espéra pas un grand succès. "LE FILS NATUREL a été donné sans empressement, mais sans opposition de la part de M. Diderot..... Il a laissé les comédiens absolument les maîtres de son ouvrage, et ne leur a pas caché que, suivant son opinion, la pièce ne devait pas réussir à la représentation." (2) Diderot eut raison; il fut obligé de retirer la pièce après une seule représentation. On forma le projet de donner une seconde représentation, avec des coupures. Mais cette

- - - - -

(1) Oeuvres VII p.6.

(2) Oeuvres VII p.7.

seconde représentation n'eut pas lieu, parce que les comédiens se révoltèrent.

Il semble que Diderot ait tiré l'intrigue du FILS NATUREL d'une pièce italienne de Charles Goldoni (1). Voici la portion de l'intrigue dont il s'empara. Claireville, l'amant de Rosalie, est dans des embarras financiers, dont il espère se tirer en épousant Rosalie. Son ami, Dorval, vient passer quelque temps chez lui. Dorval ne perd pas de temps à se faire aimer de Constance, la soeur de Claireville, et de Rosalie. Se rendant compte d'un "penchant injuste" qu'il a pour Rosalie, il prend le parti de "quitter un séjour qu'il remplissait de trouble." Au moment même de son départ, Claireville vient le chercher; il lui persuade de remettre son départ, et l'engage à intercéder en sa faveur auprès de Rosalie. Dorval consentit. Poussée par le départ prochain de Dorval, Constance lui fait une déclaration amoureuse; Claireville revient sur la scène avant que Dorval ne puisse lui répondre.

Il se rend chez Rosalie, où il apprend qu'elle aussi est amoureuse de lui. Claireville devine que Rosalie et Dorval s'aiment; il en est au désespoir de perdre à la fois, son ami, sa maîtresse et sa fortune. Peu de temps après l'entretien fatal, Rosalie envoie à Dorval une lettre où elle se repentit d'avoir trahi Claireville, et où elle se plaint du départ prochain de Dorval. Dorval lui écrit: "Je vous aime et je fuis..... hélas! beaucoup trop tard..... Je suis l'ami de Claireville..... Les devoirs de l'amitié, les lois sacrées de

(1) Sur la question du plagiat qu'on a reproché à Diderot, voir la préface du Fils Naturel dans l'édition Assézat. Voir aussi l'Essai sur la Poésie Dramatique de Diderot.

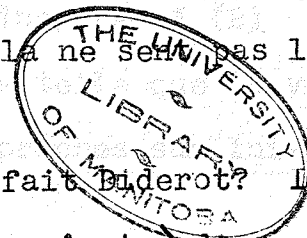
l'hospitalité?" Mais on vient annoncer que Claireville a été assailli, et Dorval, laissant la lettre sur la table, court au secours de son ami.

Constance voit la lettre, et elle se croit aimée de Dorval; elle revient à l'attaque. Dorval s'excuse en racontant sa naissance illégitime, son caractère mélancolique, sa petite fortune. Elle l'accepte malgré ses excuses. On annonce que le navire du père de Rosalie, qui devait assister au mariage de sa fille, a été saisi par les anglais, et que le père et la dot qu'il apportait sont perdus. Dorval résout de donner la moitié de sa fortune à Rosalie lorsqu'elle se marierait avec Claireville, et de quitter la maison. Mais, avant son départ, on apporte la nouvelle que le père et la fortune de Rosalie ont été sauvés, et que le père vient.

À l'arrivée du père, Dorval est consterné de reconnaître son père à lui; Rosalie et Dorval se réjouissent d'avoir échappé à un danger terrible, et un double mariage se fait, Claireville épouse Rosalie, Dorval épouse Constance.

On reconnaîtra que, jugé par son intrigue, LE FILS NATUREL est une farce. Les incidents sont les incidents de la farce, la soeur et le frère qui ne se connaissent point, la lettre lue par celle à qui elle ne fut pas destinée, la surprise de Rosalie et de Dorval à reconnaître le père. Toute la scène où Dorval combat la résolution que Constance a prise de l'épouser est fondée sur un quiproquo. Le cri de Constance: "Ciel! Quel est mon bonheur! Il m'aime!" - est-ce que cela ne sent pas la farce?

Sur ce canevas de farce, qu'a fait Biderot? Il a peint des caractères faibles, sans couleur - c'est-à-dire, tous les caractères sont d'une nullité complète. Claireville est bon,



mais moins bon que Dorval. Rosalie est vertueuse, mais Constance l'est davantage. Aucun des personnages n'a un défaut que nous puissions lui reprocher, ou qui l'eût fait aimable. Dorval surtout est trop vertueux. Son seul souhait est, qu'après sa mort, on puisse dire de lui: "Son père a aimé la vertu, mais pas plus que lui."

La pièce est remplie d'une sensibilité larmoyante et fausse, comme dans le monologue de Dorval au second acte:

"Suis-je assez malheureux!..... J'inspire une passion secrète à la soeur de mon ami..... J'en prends une insensée pour sa maîtresse, elle pour moi..... Que fais-je encore dans une maison que je remplis de désordre? (1) Où est l'honnêteté? Y en a-t-il dans ma conduite?....."

Diderot avait préssenti que l'on censurerait la déclaration de Constance, parce que "les femmes n'en font guère". Mais une telle déclaration ne se trouve ni dans la nature, ni dans les situations vraiment dramatiques:

"Dorval, je connus tout l'empire que la vertu avait sur vous; et il me parut que je l'en aimais encore davantage. Je me proposai d'entrer dans votre âme avec elle; et je crus n'avoir jamais formé de dessein qui fût si bien selon mon coeur. Qu'une femme est heureuse, me disais-je, lorsque le seul moyen qu'elle ait d'attacher celui qu'elle a distingué, c'est d'ajouter de plus en plus à l'estime qu'elle se doit; c'est de s'élever dans cesse à ses propres yeux!

Telle est Constance. Si vous la fuyez, au moins elle n'aura point à rougir d'elle. Eloignée de vous, elle se retrouvera dans le sein de la vertu. Et tandis que tant de femmes détesteront l'instant où l'objet d'une criminelle tendresse arracha de leur coeur un premier soupir, Constance ne se rappellera Dorval que pour s'applaudir de l'avoir connu. Ou s'il se mêle quelque amertume à son souvenir, il lui restera toujours une consolation douce et solide dans les sentiments mêmes que vous lui aurez inspirés." (2)

Mais au lieu de fuir un monstre telle que la vertueuse Constance, Dorval s'abandonne à des reproches sur lui-même:

(1) Le Fils Naturel, Acte II, Scène V.

(2) Le Fils Naturel, Acte IV, Scène III.

"J'ai reçu du ciel un coeur droit; c'est le seul avantage qu'il ait voulu m'accorder..... Mais ce coeur est flétri, et je suis, comme vous voyez, sombre et mélancolique. J'ai de la vertu, mais elle est austère; des moeurs, mais sauvages, une âme tendre, mais aigrie par de longues disgrâces. Je peux encore verser des larmes, mais elles sont rares et cruelles. Non, un homme de ce caractère n'est point l'époux qui convient à Constance." (1)

Diderot n'a pas été content de montrer la vertu sur la scène; il faut qu'il tire toujours le spectateur par la manche pour lui faire remarquer ses beautés. Il n'y a pas de vice dans le FILS NATUREL parce qu'il n'y a point de personnages méchants. Il n'y a pas de "machiniste". Il en résulte qu'il n'a pas de lutte définie; les situations ne sont pas fortes et nettes; les caractères ne ressortent pas, parce que Diderot s'était défendu de les mettre en contraste. Il semble qu'il se soit aperçu de ces défauts, car, dans LE PÈRE DE FAMILLE, il y a un personnage vicieux, le "machiniste", et il y a une lutte définie.

Lors des ENTRETIENS, l'auteur avait déjà promis LE PÈRE DE FAMILLE (2). LE FILS NATUREL avait penché vers la tragédie; LE PÈRE DE FAMILLE serait le premier exemple de la comédie sérieuse. Il fut imprimé en 1758, et on n'en fit pas longtemps attendre la première représentation. Il fut joué en 1760, au théâtre de Marseille, et à la Comédie Française en 1761. Il fut donné sept fois, et ne fut retiré qu'aux vacances de Pâques. La pièce fut reprise en 1769, et les comédiens furent obligés de la jouer deux fois de plus qu'ils se l'avaient promis. Le succès que la pièce avait obtenu en France fut répété à l'étranger. Galiani en 1773, en a dit "c'est de toutes les pièces du théâtre français celle dont le succès est le plus assuré dans toutes les

- - - - -

(1) Le Fils Naturel, Acte IV, Scène III.

(2) Oeuvres, p. 167. Vol. VII.

viles d'Italie et d'Allemagne" (1). LE PÈRE DE FAMILLE jouit de sa popularité jusqu'en 1811, année où il fut sifflé pour la première fois. Ce n'était pourtant pas la fin définitive; la dernière représentation n'eut lieu qu'en 1835.

La pièce eut le bonheur de plaire au grand Voltaire, qui proposa de mettre son auteur à l'Académie. Le projet fut abandonné, parce que Louis XV trouva que le philosophe avait trop d'ennemis. Mais un tel accueil, et par le parterre et par des gens de goût, nous assure qu'en examinant les oeuvres de Diderot, nous n'avons point affaire à quelque auteur inconnu et obscur, dont les oeuvres ont trouvé l'oubli qu'elles méritaient.

L'intrigue du PÈRE DE FAMILLE est supérieure à celle du FILS NATUREL. M. D'Orbesson, le père de famille, est inquiet de la conduite de son fils, Saint-Albin. Il est six heures du matin, et il n'est pas encore rentré. Sa fille, Cécile, et Germeuil, son fils adopté, essaient de le calmer. Son beau-frère, le méchant Commandeur, augmente son désespoir en prédisant des choses effrayantes. Le fils rentre; le père de famille l'accuse. Saint-Albin explique sa conduite déréglée. Il a fait la connaissance d'une jeune fille si belle, si vertueuse que c'est plutôt un ange. Avec une vieille qui lui sert de mère, elle habite un grenier pauvre, où elle se soutient par le travail pénible. Saint-Albin vient occuper une chambre voisine. Peu à peu, en leur rendant les petites services que des voisins se doivent, il fait leur connaissance et gagne leur confiance. Enchanté par la beauté et par la vertu de cette jeune fille, il ne peut pas penser à en faire sa maîtresse. Il

(1) Oeuvres VII, p. 177.

est résolu de l'épouser.

Le père essaye de fléchir la résolution de son fils, mais Saint-Albin ne cède point. Le père lui donne sa malédiction, et lui ordonne de sortir de la maison. Mais l'amour paternel ne peut pas souffrir que le fils s'en aille; il le rappelle et il lui promet de voir sa maîtresse. Il fait venir Sophie, et il apprend que c'est une jeune fille bien née, qu'elle est venue à Paris chercher un oncle qui pouvait secourir sa mère pauvre. Le Père de Famille lui fait sentir la différence entre la condition de Saint-Albin et sa pauvreté. Elle lui donne raison, et elle prend le parti de quitter Paris. Saint-Albin, hors de lui, sort pour la suivre.

Mais le méchant Commandeur, qui s'oppose au mariage, a pris ses mesures. Il a obtenu une lettre de cachet, et il a persuadé à Germeuil de se charger d'enfermer Sophie. Germeuil prend la lettre, mais au lieu de s'exécuter, il cache Sophie dans l'appartement de Cécile. Le Commandeur annonce qu'il l'a fait enfermer, et il nomme Germeuil comme sa complice. Saint-Albin, se croyant trahi de tout le monde, se querelle avec le Commandeur, avec son père, avec Germeuil, mais celui-ci s'explique.

Lorsque Saint-Albin apprend de Germeuil que Sophie est dans la maison, il court pour la voir. Mais le Commandeur a appris la ruse de Germeuil. Il fait venir un exempt, et il veut saisir Sophie dans l'appartement de Cécile. Il est surpris de reconnaître en elle sa nièce. Et comme dans le FILS NATUREL, un double mariage s'ensuit; Cécile épouse Germeuil, et Saint-Albin épouse Sophie.

On s'apercevra que Diderot a tiré les incidents de cette pièce de la vie réelle. Ce fut en 1741 qu'il tomba amour-

eux de Mlle. Champion, qui vivait avec sa mère dans un appartement pauvre, et qui faisait le commerce de dentelle et de linge. Comme Saint-Albin, Diderot vint loger près de sa bien aimée; et comme le père de famille, Didier Diderot s'opposa au mariage projeté. Mais Diderot, aidé d'une maladie subite, avait triomphé des doutes de Mlle. Champion, et le mariage eut lieu en 1743. Il se réconcilia avec son père par l'expédient de lui envoyer sa femme et son enfant, et heureusement, la vertueuse Mlle. Champion sut gagner le coeur du bonhomme.

Le premier acte du PÈRE DE FAMILLE a de la vraisemblance; et il y a du mouvement, qui est soutenu à travers toute la pièce. Il est vrai que le mouvement des derniers actes est faux, mais c'est toujours du mouvement. Diderot est tombé dans l'erreur de faire sortir les caractères des incidents, au lieu de faire ceux-ci sortir des caractères. Il a fallu un "machiniste", donc il a fait le Commandeur mauvais, et c'est lui qui empêche Saint-Albin d'atteindre son but. Mais on ne sait pas les raisons de sa méchanceté.

On ne comprend pas non plus que le père de famille, qui est si bon, ne puisse pas accorder à son fils l'épouse qui lui convient. En effet on ne comprend rien au caractère du père; il est trop bon. C'est Dorval devenu père. Il parle toujours de la vertu, de sa beauté, et des peines qu'elle occasionne. Ses discours ne sont que des sermons; mais la vue d'une belle action vaut mille sermons. Si un homme parlait dans la vie réelle comme le père de famille parle au second acte, on se moquerait de lui:

"Mon fils, il y aura bientôt vingt ans que je vous arrosai des premières larmes que vous m'avez fait répandre. Mon coeur s'épanouit en voyant en vous un ami que la nature me donnait. Je vous reçus entre mes bras du sein de votre mère; et vous élevant vers le ciel, et mêlant ma voix à vos cris, je dis à Dieu: 'O Dieu! qui m'avez accordé cet enfant, si je manque aux soins que vous m'imposez en ce jour, ou s'il

ne doit pas y répondre, ne regardez point à la joie de sa mère, reprenez-le" (1).

Si le père de famille ressemble à Dorval, Germeuil et Cécile ressemblent aux caractères du FILS NATUREL. Il sont tous vertueux, à la seule exception du méchant Commandeur, et de l'impétueux Saint-Albin. Germeuil et Cécile s'aiment, mais leur vertu les empêche de se le dire. Écoutons la scène passionnée où ils s'aperçoivent de leur flamme réciproque:

Germeuil

Votre père est un homme juste; et je n'en crains rien.

Cécile

Il vous aimait, il vous estimait.

Germeuil

S'il eût ces sentiments, je les recouvrerai.

Cécile

Vous auriez fait le bonheur de sa fille..... Cécile eût élevé la famille de son ami.

Germeuil

Ciel! Il est possible?

Cécile

Je n'osais lui ouvrir mon coeur..... désolé qu'il était de la passion de mon frère, je craignais d'ajouter à sa peine..... Pouvais-je penser que, malgré l'opposition, la haine du Commandeur..... Ah! Germeuil! c'est à vous qu'il me destinait.

Germeuil

Et vous m'aimiez! Ah! mais j'ai fait ce que je devais.....

Quelles qu'en soient les suites, je ne me repentirai point d' du parti que j'ai pris. Mademoiselle, il faut que vous sachiez tout. (2)

À moins que les acteurs n'aient su donner une signification très étendue aux "ah" dont Diderot a parsémé la scène, il faut que Germeuil et Cécile passent pour des amants bien froids.

Le caractère de Saint-Albin a plus de vraisem-

(1) Le Père de Famille Acte II, Scène VI.

(2) Le Père de Famille, Acte IV, Scène VIII.

blance. C'est un jeune homme impétueux, qui s'est entêté d'une belle jeune fille, et qui est résolu de l'épouser, coûte que coûte. Ce caractère se trouve dans la nature, c'est Diderot lui-même à l'époque de son mariage avec Mlle. Champion. Mais le caractère fougueux de Saint-Albin est exagéré. Il se peut qu'un jeune homme amoureux se querelle avec son père, qu'il insulte son oncle qui allait le faire son héritier, mais la plupart des jeunes gens réfléchiraient un peu avant de prendre un parti défini.

On se souviendra que dans l'ESSAI SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE, Diderot avait recommandé que l'auteur ne descende pas aux détails, qu'il s'empare d'un trait de caractère saillant, et qu'il appuie sur ce trait (1). Mais nous ne pouvons pas donner raison à Diderot en ceci. Le peintre qui peint un portrait ou un paysage ne fixe point son oeil sur un seul objet. Il faut qu'il voie les détails, qu'il en saisisse les essentiels, et qu'il les combine de sorte qu'il recrée l'impression globale. On ne demande pas que l'auteur dramatique relève tous les détails des caractères qu'il représente. Comment cela serait-il possible, vu qu'il faut des années pour comprendre le fond du caractère d'un homme ou d'une femme, et qu'un auteur ne peut donner plus de trois ou quatre heures dans la vie d'un personnage. Mais au lieu de se limiter à peindre un seul trait, il faut qu'il présente tous les détails qu'il puisse mettre dans le cadre étroit d'une pièce. Il faut qu'il sache les combiner de telle manière qu'ils donnent une impression unie et la plus forte possible. S'il est limité dans la choix des détails, il lui faut les économiser.

(1) En lisant le FILS NATUREL, on ne comprend pas

- - - - -

(1) Entretiens, p. 138-140.

trop bien quel est le sujet de la pièce. Est-ce Claireville et Rosalie? On ne peut pas en être certain. De même, on ne peut pas dire quel est le sujet du PÈRE DE FAMILLE. Diderot aurait dit que ce fut la condition du père de famille, ses devoirs, ses espérances, ses inconvénients, ses plaisirs, ses peines. Mais le vrai sujet du PÈRE DE FAMILLE c'est Saint-Albin, qui s'oppose à son père, à son oncle, aux conventions de la société. En faisant le père de famille sentimental le personnage principal de la pièce, Diderot l'a affaibli. Et il l'a affaibli davantage en faisant Sophie la nièce du Commandeur. Si elle eût été vraiment inconnue, vraiment pauvre, si Saint-Albin l'eût épousée malgré tout, quelle belle pièce que le PÈRE DE FAMILLE!

Il se peut que Diderot ne se soit pas aperçu du beau sujet qui était sous son nez, mais il faut lui croire plus d'intelligence. Il semble qu'il n'ait pas voulu, ou qu'il n'ait pas osé exposer ses opinions réelles sur la scène. Il y montrait les mœurs et les sentiments qui, d'après son opinion, devaient plaire aux spectateurs. Dans le PÈRE DE FAMILLE, il fait dire à Sophie: "Hélas! vous savez qu'une fille bien née ne reçoit et ne fait de serments qu'au pied des autels." Ses mots font penser au beau morceau du Voyage de Bougainville: - "Rien te paraît-il plus insensé qu'un serment d'immuabilité, de deux êtres de chair, à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même, sous les antres qui menacent ruine, au bas d'une roche qui tombe en poudre, au pied d'un arbre qui se gerce; sur une pierre qui s'ébranle?" (1).

(1) Le Voyage de Bougainville, p. 225.

J'ai trouvé des choses dures à dire sur le sujet des deux drames que Diderot a voulu transmettre à la postérité; on en jugera que sa faculté dramatique était assez peu développée - et on se tromperait, car il existe une pièce où il abandonne le sentiment du PÈRE DE FAMILLE et du FILS NATUREL. Il paraît que toutes les oeuvres importantes de Diderot aient trouvé un sort pareil; LE NEVEU DE RAMEAU fut connu en Allemagne bien avant que l'on n'ait découvert le manuscrit originel. LA RELIGIEUSE ne fut donné au monde qu'après la mort de son auteur. D'une manière semblable, la comédie, EST-IL BON? EST-IL MÉCHANT? ne fut imprimée qu'en 1834.

Cette comédie est l'oeuvre des dernières années de son auteur; elle fut achevée en 1781. Mais Diderot a remanié le sujet par trois fois au moins. Il en a fait le canevas en 1770, sous le titre PLAN D'UN DIVERTISSEMENT DOMESTIQUE. En 1771 le canevas parut sous le titre LA PIÈCE ET LE PROLOGUE; c'est maintenant une pièce en un acte. En 1781 la pièce fut tout à fait refondue, sous le titre EST-IL BON? EST-IL MÉCHANT?

Dans cette pièce Diderot a voulu se peindre lui-même; c'est une journée de sa vie qu'il représente. Une dame de ses amies, Mme. de Chépy, veut fêter une amie en faisant représenter un divertissement. Elle demande une pièce à M. Hardouin (Diderot). Il vient s'installer chez elle, où ses amis et ses connaissances viennent le chercher. Il refuse à Mme. de Chépy de faire la pièce, mais il se laisse persuader par Mlle. Beaulieu, sa femme de chambre.

Mme. de Vertillac vient visiter Mme. de Chépy. Elle engage les services de M. Hardouin dans une affaire pressante; il s'agit de nommer un abbé au prieuré de Préfontaine.

Le marquis de Tourvelles, qui en a la disposition, veut le donner à l'abbé Gaucher, "sulpicien renforcé, à face blême, à cheveux plats, théologien sublime. Mais qu'importe toute sa théologie, s'il est triste, ennuyeux à périr, et sans la moindre ressource dans la société." Mme. de Vertillac veut qu'il nomme l'abbé Dubuisson, "garçon charmant. Si la table de l'abbé est délicate, c'est que sa conversation est encore plus amusante. Personne ne sait mieux que lui les aventures scandaleuses, et ne les raconte avec plus de décence." M. Hardouin se charge d'employer toute son autorité en faveur de l'abbé Dubuisson.

Mme. Bertrand, veuve, vient solliciter son influence pour faire augmenter sa pension, et la rendre réversible sur son fils. M. Hardouin se charge de l'affaire; "Le point essentiel, c'est de se rendre personnelle la grâce qu'on sollicite, oui personnelle. On est à peine écouté, même de son ami, quand on ne parle pas pour soi."

M. des Renardaux, avocat bas-normand, sollicite l'influence de M. Hardouin pour terminer un procès qu'il a avec une Mme. de Servin, qui dure depuis six ans, qui lui a déjà coûté deux cents louis, et qui va lui coûter autant encore pour le plaider à fin. M. Hardouin s'en charge.

M. de Crancey, qui a suivi Mlle. de Vertillac de Paris, désire que M. Hardouin influence Mme. de Vertillac à consentir à l'union de M. de Crancey et sa fille. "Elle passe pour avoir eu de goût pour vous. On croit même qu'une assez longue suite de successeurs ne vous a pas fait oublier: priez, suppliez, ordonnez ensuite, car on acquiert ce droit avec les femmes. Que mon sort se décide, et promptement, ou je ne réponds de rien."

Cependant la pièce qu'il a promise ne se fait pas. Mais il arrive un poète, M. de Surmont:

M. Hardouin

Voilà ma pièce faite. Vous ignorez ce qu'on vous veut? Moi je vais vous l'apprendre. C'est sous quelques jours la fête d'une amie: on se propose de la célébrer, et l'on va vous demander une petite pièce de société que vous ferez, n'est-ce pas?

Déarrassé de l'obligation de faire une pièce, M. Hardouin a le temps de songer à ses autres obligations. Il revient d'abord à l'affaire de la veuve. Il voit M. Poultier, premier commis de la marine, et lui laisse croire que le fils de Mme. Bertrand est le fruit d'une indiscretion qu'elle a commise avec M. Hardouin. M. Poultier fait doubler la pension et la fait réversible sur le fils.

Il imagine une histoire fausse qu'il raconte à M. des Renardeaux. Sa soeur est morte, et "on a disposé de son mobilier sans mon aveu. Elle vivait avec une amie; celle-ci, accoutumée au rôle de maîtresse dans la maison, a tout pris, tout donné, tout vendu, lits, glaces, linge, vaisselle, meubles, batterie de cuisine, argenterie, et il ne me reste de mobilier non plus que vous en voyez sur ma main. Que me conseillez-vous". M. des Renardeaux lui conseille de rester en repos, et de ne pas plaider. Alors il s'aperçoit que le cas est pareil au sien, et qu'il aurait mieux fait de ne pas plaider. Il en est tout disposé à accepter l'ajustement que Mme. Servin a déjà exécuté.

Il voit le marquis de Tourvelle, et en brouillant les noms il fait croire au marquis que l'abbé Gaucher est le "garçon charmant", et que l'abbé Dubuisson est le dévot. M. le marquis promet de nommer celui-ci au bénéfice.

Il fait écrire à un laquais une lettre qui est censée être de la main de M. de Crancy, et il la donne à Mme. de

Vertillac. La mère en croit que sa fille est enceinte, et elle veut la marier avec M. de Crancy le plus tôt possible. M. Hardouin fait à M. des Renardeaux "dresser un dédit", où Mme. de Vertillac promet d'accorder sa fille à M. de Crancy.

Les affaires terminées, M. de Surmont vient avec la pièce qu'il a écrite. Mme. de Chépy s'aperçoit que M. Hardouin l'a trompée en faisant écrire la pièce par un autre. En même temps, les autres personnages s'aperçoivent de la façon dont il les a joués. Ils en sont furieux. Mais M. Hardouin les calme en proposant qu'on forme un tribunal pour le juger. M. des Renardeaux s'habille en juge, et le procès commence. Tout le monde porte plainte contre M. Hardouin, et tout le monde le pardonne.

Sous l'influence du "katharsis" général, Mlle. Beaulieu avoue qu'elle a plusieurs enfants, bien qu'elle ne soit pas mariée, et qu'il y a autant de pères que d'enfants. Sa maîtresse les lui pardonne. On se demande si M. Hardouin soit bon, ou s'il soit méchant, et l'on répond qu'il est l'un après l'autre.

Comme nous sommes loins de l'intrigue chargée et artificielle du PÈRE DE FAMILLE et du FILS NATUREL, et comme nous sommes loins des tirades qui usurpent la place du dialogue dans ces pièces! On se souviendra que Diderot avait un penchant naturel vers la forme du dialogue - ses oeuvres les plus belles et les plus profondes, LE NEVEU DE RAMEAU, LE REVE D'ALEMBERT, LE PARADOXE SUR LE COMEDIEN, LES ENTRETIENS, sont des dialogues ou les deux lobes de son cerveau se parlent. À mesure qu'il s'exerçait dans la forme du dialogue, il y acquérait une habileté merveilleuse. Le style d'EST-IL BON? EST-IL MECHANT? est clair et naturel. Je n'entends pas que le dialogue ressemble à la conversation des gens qui causent dans un salon; on ne pourrait pas supporter une

telle conversation sur la scène. Mais le dialogue de cette pièce, c'est un art qui sait donner l'illusion du naturel. Il court facilement droit à son but, sans les écarts et les arrêts qui rendent LE FILS NATUREL presque insupportable. Et quelle économie! Pas une phrase, pas un mot, qui n'avance l'intrigue ou qui ne caractérise. Si l'esprit ne ressort pas par de grands éclats, du moins il étincelle par intervalles. On se rappellera la scène où Flamande, ivre, retourna de chez M. Hardouin:

Mme. de Chépy

Mademoiselle, si vous n'avez pas la charité de lui donner le bras, il ne sortira jamais d'ici.

Flamand

Allons, mademoiselle, obéissez à votre maîtresse, donnez-moi le bras..... Comme il est rond!..... Comme il est ferme!..... Madame, puisque mademoiselle fait tout ce qui vous lui dites.....

Mme. de Chépy

Tirez, tirez, insolent.

Il y a bien de traits pareils dans EST-IL BON? EST-IL MECHANT?

La pièce est à la fois une comédie de moeurs et une comédie de caractères. On y trouve la même société que l'auteur a décrite dans ses lettres à Mlle. Volland. L'épisode de la veuve et celle de l'avocat bas-normand y sont; on rencontre dans les lettres Mme. Servin, Mme. Vertillac, Mme. Chépy, et les autres. Comme il expose les moeurs de cette société, l'affaire des abbés, les procès interminables, les dames et les amants, les laquais insolents! Et quels caractères! Sans penser à l'impétueux M. de Crancy ni à l'avocat bas-normand, ni au marquis dévot, quel caractère que celui de M. Hardouin!

C'est un homme où la sensibilité la plus tendre s'uni à l'ironie et au cynisme. Il sert la vertu, mais il emploie des moyens odieux:

"Moi, un bon homme, comme on le dit! je ne le suis point. Je suis né foncièrement dur, méchant, pervers. Je suis touché presque jusqu'aux larmes de la tendresse de cette mère pour son enfant, de sa sensibilité, de sa reconnaissance; et malgré moi je persiste dans le projet de la désoler.....Hardouin, tu t'amuses de tout, il n'y a rien de sacré pour toi; tu es un fiéffé monstre....Cela est mal, très mal.... il faut absolument que tu te défasses de ce mauvais tour d'esprit....et que je renonce à la malice que j'ai projetée?.....Oh, non...Mais après celle-là, plus, plus; ce sera la dernière de ma vie. "

Est-ce que M. Hardouin ne serait pas le frère aîné du Figaro du "Barbier de Seville"? Ou si l'on dispute une parenté si étroite, au moins on verra une ressemblance frappante.

On croira que si EST-IL BON? EST-IL MECHANT? avait paru sur la scène de la Comédie-Française sous les mêmes circonstances que LE PERE DE FAMILLE (1), la pièce aurait rencontré un beau succès, et aurait peut-être gagné une place parmi ses pièces de répertoire. La seule difficulté serait de trouver un acteur qui jouât le rôle de M. Hardouin.

(1) Sur les tentatives qu'on a faites pour mettre cette pièce à la Comédie-Française, voir l'édition Assezat des œuvres de Diderot, tome VII. p.137 et suivant.

CHAPITRE V.

L'Art de l'Acteur

Bien que ses pièces n'aient pas acquis de gloire durable, bien que le genre sérieux ou la comédie larmoyante n'ait pas pris racine en France, il est pourtant vrai que Diderot est la tête la plus philosophique qui ait jamais traité du théâtre. Quel que soit le sujet dont il s'occupe, il le regarde de tous les côtés, il en voit toutes les faces. La plupart des auteurs qui ont écrit de la théorie dramatique ne se sont guère occupés de l'art de l'acteur. Des critiques qui ont songé à cet aspect du théâtre, aucun ne s'est livré à un examen aussi profond que celui de Diderot. Personne, sauf un acteur, n'a deviné si juste les qualités du grand comédien. Et cependant, Diderot n'a jamais mis le pied sur la scène, à moins que ce ne soit à l'occasion de quelque petit divertissement de société. Il est vrai qu'il ait songé à se faire acteur.

"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 Corneille 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 j'e n'aurais pas fait pour plaire à la Gaussin, qui débutait alors et qui était la beauté personnifiée; et à la Dangeville, qui avait tant d'attraits sur la scène." (1)

Mais heureusement, la philosophie et la vertu avaient des attraits qui dépassaient ceux de Mlles. Gaussin et Dangeville.

LE PARADOXE SUR LE COMEDIEN a été le plus discutée de toutes les oeuvres de Diderot, et cependant, quelques critiques du théâtre n'ont pas daigné le prendre au sérieux. Cette circonstance vient, je crois, du titre que l'auteur a voulu donner à l'ouvrage. Les critiques, en voyant le mot "paradoxe", ont cru que

- - - - -

(1) Oeuvres VIII, p. 398.

l'auteur plaisantait; d'autres ont cru qu'il se livrait à un jeu d'esprit, et qu'une secousse très légère l'aurait fait soutenir l'opinion opposée. Ceux-ci ont l'apparence de la raison, vu que Diderot avoue lui-même sa sensibilité extrême (1). Mais moi je crois qu'il n'en est rien de la sorte. Constatons qu'il eut le temps, entre la première ébauche (Garrick, ou les Acteurs Anglais) et l'achèvement de l'ouvrage, de changer d'avis, de se laisser influencer par sa sensibilité. Mais il a soutenu son opinion originale, comme une vérité à laquelle il s'attachait et qu'il ne voulait pas perdre de vue.

Quel est ce paradoxe célèbre? C'est qu'une qualité essentielle du grand comédien, est un manque absolu de sensibilité. Le meilleur acteur sera celui qui sait montrer les effets de toutes les émotions, mais qui ne les sent nullement:

"Si le comédien fut 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, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin d'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?" (2).

Si l'on nie que cela soit vrai, c'est que l'acteur sait tromper le critique aussi bien que le spectateur. Demandez à l'acteur s'il éprouve l'émotion qu'il représente. Il est probable qu'il vous répondra que oui, car la vérité est un secret profes-

(1) Oeuvres VIII, p.387.

(2) Oeuvres VIII, p.365.

sionnel, que les acteurs ne confient qu'à leurs confrères ou à leurs mémoires intimes. Quoi! Vous voudriez qu'un artiste, dont l'art consiste à vous tromper, vous avoue sa fausseté? Mais si c'est un acteur de vos amis, dont vous avez la confiance, il vous dira que non. Le croirez-vous? Nullement. Et le critique le plus savant se laisse tromper aussi facilement que le spectateur le plus naïf. Si l'on imagine qu'un acteur qui joue tous les soirs Hamlet, ou Lear, ou Polyeucte, peut sentir toutes les peines et tous les transports de ces héros, l'on n'a pas une idée très exacte de la capacité de l'esprit humain. Sentir tous les jours tout ce que Hamlet ou Lear sont censés sentir, rendrait fou l'esprit le plus fort, avant qu'un mois ne fût passé.

De plus, si un acteur sentait réellement les émotions et les passions qu'il essaie de représenter, il ne saurait pas convaincre le spectateur, même le spectateur le plus simple. La présence de l'émotion nuit à son expression. L'âme de l'acteur qui sanglote sur la scène d'une manière si émouvante est tranquille; c'est le spectateur seul qui sent son désespoir. Si l'acteur se laissait pénétrer par une émotion véritable, il la rendrait comme on la rend dans la vie réelle. Mais la vérité de la nature n'est presque jamais la vérité de l'art. Les mouvements qui attendrissent le spectateur dans la vie réelle le feraient rire si on osait les exposer sur la scène. Il faut que, dans le théâtre, tout soit agrandi et embelli. Et réciproquement, les actions qui vous plairaient sur la scène vous feraient rire dans le salon! La beauté, l'humeur, la peine du théâtre ne sont pas celles de la vie, mais le spectateur ne s'en aperçoit guère.

L'art de l'acteur, c'est une méthode (je ne veux pas dire un système) de faire sentir le spectateur. Si l'on

s'obstine à croire que l'acteur est sensible, on dira qu'il a appris à exprimer ses émotions d'après un système de convention, qui lui est devenu presque naturel. Il se peut que, de temps en temps, un éclair d'émotion vienne illuminer un acteur, et qu'il l'exprime d'une manière qui conforme aux conventions de la scène. Mais le soir suivant, il aura beau attendre le retour de son inspiration. Il se peut même qu'à la première représentation d'une pièce, un acteur éprouve presque toute l'émotion du rôle; mais l'émotion s'affaiblira de soir en soir - et son jeu y gagnera.

Diderot a cité plusieurs preuves que l'acteur ne sent pas l'émotion qu'il représente, surtout celle où les acteurs s'engagent dans une conversation à voix basse qui est tout contraire aux propos de la scène. La scène de Diderot est imaginaire (1), mais tout acteur peut citer des situations semblables. Les acteurs meurent souvent sur la scène en demandant où l'on va souper ce soir.

L'émotion n'est pas nécessaire; elle nuit à l'art de l'acteur. Si un acteur sentait vraiment, les spectateurs s'intéresseraient à lui, au lieu de s'intéresser au caractère qu'il représente. Katherine Cornell, actrice américaine, a raconté qu'à la première représentation d'une pièce, elle éprouvait une émotion si vive qu'elle pleurait. Alors elle entendait dans le parterre une femme qui dit: "Regardez, elle pleure!" Le murmure se répandait par le théâtre; on ne s'intéressa plus au caractère que l'actrice représentait. On regarda tout simplement une belle femme qui fondait en larmes. (2)

(1) Oeuvres VIII, p.378.

(2) Theatre Arts, p.37 Jan. '37.

Le docteur Johnson demanda un jour à Garrick: "Est-ce que vous êtes de ces acteurs qui se croient transformés dans le personnage qu'ils représentent?" Garrick répondit qu'il n'avait jamais eu cette conviction; et cependant ce fut Garrick qui eut l'honneur de ramener le jeu de la scène anglaise dans une voie plus naturelle. Ce fut l'acteur que Diderot estima le plus; il a fait sa connaissance à l'occasion d'une visite que Garrick fit à Paris:

Ce que je vais vous raconter, je l'ai vu. Garrick passe sa tête entre les deux battants 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 mériterait autant qu'on fit le voyage d'Angleterre que tous les restes de Rome méritent qu'on fasse le voyage d'Italie; si vous lui demandiez, dis-je, la scène du Petit Garçon pâtissier, il vous la jouait; si vous lui demandiez tout de suite la scène d'Hamlet, il vous la jouait, également prêt à pleurer la chute de ses petits pâtés et à suivre dans l'air le chemin d'un poignard. 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. (1)

C'est à ce point que l'on peut faire l'objection la plus forte aux raisonnements du Paradoxe sur le Comédien. C'est que Diderot pensait à un jeu artificiel, mesuré. En effet, ce fut là le seul jeu qu'il eût connu. On peut se faire une idée de la nature artificielle du jeu du théâtre classique en notant une circonstance du début de Baron. On remarqua aux répétitions que Baron, en gesticulant, portait le bras au-dessus de la tête. Ses confrères lui dirent qu'il ne fallait jamais lever le bras plus haut que l'épaule. Mais Baron s'obstina à faire le geste, et il ne fut pas sifflé.

(1) Oeuvres VIII, p.381.

C'est une objection que Diderot a prévue. On se souviendra qu'il a recommandé dans l'ESSAI SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE, que les pièces, même la tragédie, fussent écrites en prose, et dans une langue plus voisine de la langue réelle (1). Dans LE PARADOXE SUR LE COMÉDIEN il attaque encore la langue pompeuse de la scène classique:

Je crains bien que nous n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid pour l'héroïsme de Rome, et brouillé le ton de la muse tragique avec le langage de la muse épique. Notre vers alexandrin est trop nombreux et trop noble pour le dialogue; et notre vers de dix syllabes est trop futile et trop léger..... 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. (2)

(Les adversaires du Paradoxe ont cru que, pour rendre le jeu plus naturel, il faut que l'acteur éprouve l'émotion qu'il représente. Je crois qu'il n'en est rien. Il est vrai que le jeu, comme le décor et les pièces elles-mêmes, a fait du progrès vers le réalisme. Le jeu n'est plus un système rigoureux, où telle émotion doit être représentée par tel geste, où le discours s'élève ou s'abaisse, s'accélère ou se ralentit, selon une règle étroite. De nos jours on ne va pas au théâtre pour apprécier la virtuosité d'un acteur ou d'une actrice. On s'intéresse surtout aux personnages ou à l'intrigue de la pièce. Mais si le jeu donne l'illusion du naturel, il ne s'ensuit pas que l'acteur éprouve les sentiments du caractère; il n'est pas même vrai qu'il les rende comme on les rend dans la vie réelle.)

Cette circonstance vient peut-être du fait que la scène est élevée au-dessus du niveau des spectateurs. Il faut que

(1) Oeuvres VII, p.332.

(2) Oeuvres VIII, p.407.

L'acteur adopte un jeu artificiel, comme les anciens adoptèrent la langue poétique et cadencée, pour se faire entendre à travers tant d'espace et tant de bruit. Mais ce n'est pas là la seule raison du jeu artificiel. Même si l'acteur est au niveau du spectateur, il ne faut pas représenter les passions d'une façon naturelle. Au cinéma, l'acteur est presque vis-à-vis du spectateur. Avant l'avènement du film parlant, les acteurs essayaient de se laisser pénétrer par les émotions qu'il devaient reproduire. S'agissait-il d'une scène triste, on faisait jouer à des violons de la musique mélancolique. L'acteur (ou l'actrice) en sentait l'âme triste, et il allait jouer sa scène sous l'influence de l'émotion que la musique avait fait naître. Mais c'est un moyen qui ne réussit presque jamais. Plus tard, le cinéma employait des acteurs du théâtre, qui savaient contrefaire les émotions sans être obligés de les sentir. Et maintenant la musique est surimposée sur les gestes et sur les discours pour attendrir le spectateur. L'acteur ne l'entend jamais.

Comment l'acteur se prépare-t-il à jouer un rôle?

Il fait comme tout autre artiste, soit un peintre, soit un poète:

"Et pourquoi l'acteur différencierait-il en cela du statuaire, du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent à eux; ils leur viennent dans les moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. Ce n'est pas l'homme violent, l'homme hors de lui qui nous captive, c'est l'avantage de l'homme qui se possède." (1)

Dans les premiers moments où il attaque un rôle, l'acteur peut sentir une émotion violente. Mais la conception idéale du caractère qu'il veut représenter ne lui vient pas dans ces moments d'émotion. Il lui faut un travail long et pénible;

(1) Oeuvres VIII, p.367.

il lui faut y songer sans relâche. La conception idéale qu'il poursuit lui viendra peut-être lorsque son esprit est las, lorsque l'émotion est épuisée. Alors il emploiera ses talents à perfectionner le modèle qu'il a conçu. Ce fut du jeu de Mlle. Clairon que Diderot raisonnait :

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 coeur tous les détails 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. (1)

Il n'est pas nécessaire de concevoir le modèle le plus haut et le plus noble possible. Mais le procédé reste le même, bien que l'acteur ne cherche qu'à imaginer un modèle uni, profond, et qui ait de la vraisemblance.

Les acteurs qui présentèrent le Père de Famille devant le roi de Naples furent exercés pendant six mois de suite, jusqu'à ce qu'ils en furent épuisés. Lorsqu'ils ne sentirent plus la moindre trace d'émotion, ils furent exercés six mois de plus pour perfectionner les détails de leur jeu (2). Tout acteur qui se prépare à jouer un rôle remarquera ce phénomène paradoxal - c'est seulement quand il est devenu épuisé, blasé sur son rôle, qu'il fait des progrès.

Quelles donc sont les qualités du grand comédien?

(1) Oeuvres VIII, p.366.

(2) Oeuvres VIII, p.409.

Diderot lui veut beaucoup de jugement, et nulle sensibilité. Mais il ne faut pas donner raison à Diderot en tout. Un jugement sûr et point de sensibilité sont des qualités importantes, presque essentielles, j'en conviens, mais ce ne sont pas les premières qualités du grand comédien; il lui faut une belle imagination. Diderot aurait préféré une éducation étendue qui fut à la fois professionnelle et générale, mais surtout professionnelle. Il lui faut une connaissance étendue de l'extérieur des êtres humains:

"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 ou plus tard". (1)

Je lui voudrais une belle et forte imagination. Il lui faut aussi une personnalité forte et plaisante. Mais avant tout il faut une intelligence forte et souple.

On a remarqué que bien souvent les gens sans éducation sont devenus les plus grands comédiens parce qu'ils ont été doués de l'intuition. On a dit que l'éducation de Mme. Beauval, de la troupe de Molière, fut si pauvre que ce fut à peine si elle savait lire. Le cas de Mlle. Rachel est un exemple encore plus frappant. A l'âge de quinze ans, peu instruite, elle savait se vêtir de la douleur majestique des héroïnes de Corneille, bien qu'elle n'ait pas même feint de les comprendre. Il se peut que cette intuition profonde vint des peines qu'elle a souffertes à l'époque où, avec sa soeur, elle chantait dans les rues de Paris pour gagner quelques sous. Mais, quoiqu'il en soit, l'intuition n'est qu'une manifestation de l'intelligence, qui permet à l'esprit

- - - - -

(1) Oeuvres VIII, p.369.

le plus simple de faire un jugement rapide et sûr dans une situation donnée.

Et si Diderot avait tort de supposer que le défaut de sensibilité est la qualité suprême de l'acteur, il avait tort de supposer que l'acteur garde sur la scène une âme froide et calme. Bien que le comédien n'éprouve pas les émotions du caractère qu'il représente, il ne faut pas croire qu'il joue sans aucune émotion. Il n'en est rien. Il y a l'émotion générale de son art, l'éclat de sa personnalité, l'effort de ramasser ses forces mentales, et de les exprimer par la voix, par les yeux, par le visage, par tout le corps. Le seul effort de se montrer sur la scène devant les spectateurs est, pour quelques esprits, une épreuve terrible. Mais jouer un grand rôle, qui exige une transition subite des émotions les plus douces aux passions les plus violentes à travers quatre ou cinq actes; ramasser l'énergie mentale qui est nécessaire pour convaincre les spectateurs et s'assurer leur intérêt et leurs applaudissements; projeter sa personnalité dans le vide du théâtre comme un transmetteur de radio lance sa force électrique dans l'éther, est un tour de force que très peu d'hommes ou de femmes peuvent répéter de soir en soir sans nuire au système nerveux. C'est de cette circonstance, il me semble, que vient cet avilissement moral presque universel que Diderot a noté aux acteurs:

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 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 applaudisse-

ments qui la désignent à quelque illustre débauché. Vous les voyez grands sur la scène, parce qu'ils ont 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 moeurs de Frosine et de Sgnarelle..... 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 rassis au spectacle d'un événement fâcheux, ou au récit d'une aventure pathétique; isolés, vagabonds, à l'ordre des grands; peu de moeurs, 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. (1)

Lorsqu'on parle du dérèglement des moeurs et de la conduite des comédiens, on a l'habitude de les excuser en les appelant "les excentricités du génie". Diderot pensa qu'elles venaient de la circonstance que les acteurs étaient recrutés parmi les gens de condition basse et de moeurs dissolues:

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 coeur chaud, une âme sensible vers une aussi belle profession. (2)

C'est peut-être le cas de la plupart des acteurs, même de nos jours, mais ce n'est pas tout.

Si l'acteur a du génie ou s'il n'en a point, l'exercice continu^{au prix de}el de son art, à raison de l'excitation forte et soutenue de l'émotion, doit conduire à une aberration mentale et morale plus ou moins sévère. C'est une loi physiologique que l'exercice continu des émotions doit nuire à l'intelligence, et réciproquement. Comme la plupart du monde, Diderot n'a pas osé affirmer que les moeurs dissolues des acteurs et des actrices ne

(1) Oeuvres VIII, p.398.

(2) Oeuvres VIII, p.398.

remontent pas seulement à leur naissance ou à leur éducation, mais qu'ils sont un accessoire nécessaire à un art qui simule tant de passions sans les sentir, et qui exige tant d'émotion qui n'est pas dirigée vers un but défini. Shakespeare a bien signalé les dangers du métier du théâtre lorsqu'il parle de sa nature:

"Subdued to what it works in, like the dyer's trade."

On se souviendra que Racine, lorsqu'il prit la résolution de se faire dévot, quitta le théâtre pour renouer relations avec les gens de Port-Royal et que ce fut à peine si l'on lui persuada à reprendre la plume, même pour écrire des pièces religieuses. Si les poètes ont craint les effets moraux du théâtre, que devrait craindre l'acteur!

Mais la morale des acteurs, c'est une question oiseuse que l'on peut examiner longtemps sans beaucoup d'avantage. Je remarquerais seulement, en quittant le Paradoxe sur le Comédien, que les réservations que j'ai faites sur les émotions de l'acteur ne nuisent point à la thèse essentielle du Paradoxe - que l'acteur n'est pas obligé d'éprouver les sentiments du caractère qu'il représente.

Mais lorsqu'il vint à donner des conseils définis à une comédienne ambitieuse (1), Diderot se sentit obligé de modérer un peu son paradoxe. Peut-être croyait-il que l'actrice à qui il parlait n'était pas capable de tout ce qu'il exigerait. Il la voudrait vertueuse, mais il avoue que la vertu est peu compatible avec la condition de la comédienne, à moins qu'elle n'ait un caractère et un talent peu ordinaires. Et comme il lui conseille une demi-vertu, il lui conseille une demi-sensibilité.

"Modérez votre voix, ménagez votre sensibilité, ne vous livrez que

- - - - -

(1) Mlle. Jodin.

par gradation. C'est un certain tempérament de bon sens et de chaleur qui fait l'homme sublime."

Les conseils de Diderot sur les détails du jeu ressemblent à ceux des ENTRETIENS et de l'ESSAI SUR LA POESIE DRAMATIQUE; ce sont les conseils du bon sens:

Defaîtes-vous de ces hoquets habituels qu'on voudrait vous faire prendre pour des accents d'entrailles, et qui ne sont qu'un mauvais technique, déplaisant, fatiguant, un tic aussi insupportable sur la scène qu'il le serait en société..... Ayez la prononciation claire, nette et distincte, et ne consultez sur le reste que le sentiment et le sens..... soyez donc vraie sur la scène. Soyez spectatrice attentive dans toutes les actions populaires ou domestiques. C'est là que vous verrez les visages, les mouvements, les actions réelles de l'amour, de la jalousie, de la colère, du désespoir. Que votre tête devienne un portefeuille de ces images, et soyez sûre que, quand vous les exposerez sur la scène, tout le monde les reconnaîtra et vous applaudira. (1)

Diderot voulait un jeu plus naturel. Comme il détestait les tirades artificielles de la tragédie, il méprisait les gestes artificiels et exagérés du jeu classique. "Attachez-vous aux scènes tranquilles; il n'y a que celles-là qui sont difficiles". Il conseille à la jeune actrice de jouer tous les matins, comme oraison, la scène d'Athalie avec Joas, de répéter tous les soirs quelques vers des scènes d'Agrippine et de Néron, de se coucher en se répétant la scène d'Athalie avec sa confidente. Il ne voulait pas d'emphase, ou de geste qui ne s'accorde pas avec le sens. "La plus grande sobriété des gestes; c'est de la contenance, c'est du maintien qu'il faut déclamer les trois quarts du temps. Variez vos tons et vos accents, non selon les mots, mais selon les choses et les positions. Donnez de l'ouvrage à votre raison, à votre âme, à vos entrailles, et épargnez-en à votre coeur."

Si l'on reproche à Diderot d'avoir pensé à un

- - - - -

(1) Lettre à Mlle. Jodin.

"système général de la déclamation d'une pièce", et si l'on croit que des conseils pareils ne pourraient jamais ramener le jeu à la nature; en un mot, si l'on obstine à croire que, pour rendre le jeu plus naturel, il faut que le comédien sente son rôle, je ne le renvoie ni au philosophe, ni au théoricien du drame. Je le renvoie à l'acteur, et je crois que la plupart des acteurs donneraient raison à Diderot (1).

(1) Voir la série d'articles "The Actor Attacks His Part" - Theatre Arts, Nov. '36 et seq.

"Elle est plus voisine de nous. C'est la familiarité des malheurs qui nous environnent. Quel vous se souvient pas l'effet que produiraient sur vous une seule scène, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même? Un renversement de fortune, la crainte de l'indigence, les suites de la misère, une passion qui conduit à l'honte et à la ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, de tout par des événements rares; ce vous croirez qu'ils ne vous affecteraient autant que la mort Kabuïuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant sur autels des dieux d'athènes ou de Rome?" (2)

Il ne faut pas croire que Diderot ait imaginé le genre sérieux. Il avait lui-même par ses pièces de l'esèce sont écrites dans ce genre (3). Mais il ne faut pas aller si loin pour trouver les sources des idées de Diderot. Revenons-nous que

(1) Œuvres VII, p. 314.

(2) Œuvres VII, p. 316.

(3) Œuvres VII, p. 132.

CHAPITRE VI

Le Genre Sérieux et Son Influence

Lorsque Diderot pense au drame, il le regarde comme un objet moral:

Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique. (1)

Il crut établir en France un nouveau genre dramatique, le genre sérieux, qui s'occuperait des devoirs des hommes. Il y avait déjà deux genres, la comédie et la tragédie. Mais entre ces deux genres extrêmes, un troisième, le genre sérieux, pouvait exister. La tragédie s'occupait des malheurs des grands; la comédie ridiculisait les vices. Le nouveau genre s'occuperait des intrigues simples, domestiques, et voisines de la vie réelle.

"Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. Quoi! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome?"(2)

Il ne faut pas croire que Diderot ait imaginé le genre sérieux. Il avoue lui-même que les pièces de Térence sont écrites dans ce genre (3). Mais il ne faut pas aller si loin pour trouver les sources des idées de Diderot. Souvenons-nous que

(1) Oeuvres VII, p.313.

(2) Oeuvres VII, p.316.

(3) Oeuvres VII, p. 135.

les réformes qu'il réclamait étaient déjà dans les esprits des auteurs du dix-huitième siècle. En Angleterre, par exemple, le théâtre ne s'était jamais soumis aux règles du drame classique. La première tragédie bourgeoise y fut représentée au commencement du dix-septième siècle (1). Vers la fin de ce siècle, il y avait au moins trois tragédies bourgeoises (2). Il ne paraît pas que Diderot ait connu ces pièces. Mais en 1731 parut THE LONDON MERCHANT de George Lillo. Diderot estima beaucoup cette pièce, et je crois qu'il suffira de citer la préface du LONDON MERCHANT pour constater que l'auteur anglais a exercé une influence sur le philosophe.

The more extensively useful the moral of any tragedy is, the more excellent that piece must be of its kind. Tragedy is so far from losing its dignity by being accommodated to the circumstances of the generality of mankind that it is more truly august in proportion to the extent of its influence, and the numbers that are properly affected by it. As it is more truly great to be the instrument of good to many who stand in need of our assistance, than to a very small part of that number.

If princes, &c. were alone liable to misfortunes arising from vice or weakness in themselves or others there would be good reason for confining the characters in tragedy to those of superior rank. But since the contrary is evident, nothing can be more reasonable than to proportion the remedy to the disease (3).

Pour une autre pièce anglaise, THE GAMESTER par Edward Moore, Diderot porta si loin son admiration qu'il se crut obligé de la traduire. La traduction qu'il offrit au directeur du Théâtre Français ne fut pas jouée de son vivant. Il est intéressant de remarquer que Diderot, en traduisant THE GAMESTER,

- - - - -

(1) T. Heywood - A WOMAN KILLED WITH KINDNESS (1603).

(2) THE ORPHAN d'Otway (1680), THE FATAL MARRIAGE de Southerne (1694), THE FAIR PENITENT de Rowe (1703).

(3) Plays of the Restoration and the Eighteenth Century - MacMillan and Jones, p.617.

a appuyé sur les "cris", les "accents du désespoir", des scènes les plus pathétiques.

Mais si nous cherchons la source véritable des théories de Diderot, il n'est pas nécessaire de quitter la France. Il existait en France un mouvement semblable au mouvement anglais qui essayait de faire plus démocratique le théâtre. Au dix-huitième siècle, on avait mis en doute l'autorité des règles classiques (la querelle des Anciens et des Modernes). La Motte avait attaqué les unités, et il avait nié que la poésie et la rime soient nécessaires à la tragédie. La tragédie bourgeoise que réclama Diderot avait été créée, ou plutôt ressuscitée, par Nivelles de la Chaussée.

Diderot a donné la poétique du genre sérieux, mais je ne crois pas qu'elle vaille la peine de l'examiner (1). En vérité, le point essentiel de cette poétique, c'est l'aveu de Diderot, "et surtout, ressouvenez-vous qu'il n'y a pas de principe général; je n'en connais aucun de ceux que je viens d'indiquer, qu'un homme de génie ne puisse enfreindre avec succès." (2). C'est une devise que devrait adopter tout critique.

Le genre sérieux n'a pas pris racine en France. Il n'y a qu'un drame sérieux écrit selon les principes de Diderot qui ait réussi (3). Mais le genre sérieux et les pièces de Diderot ont exercé une influence forte sur Lessing (4), et, à travers du drame allemand, sur tout le théâtre Européen.

(1) Oeuvres VII, p.137.

(2) Oeuvres VII, p.138.

(3) Le Philosophe sans le Savoir, de Sedaine.

(4) Voir "Lessing" par T. W. Rolleston, pp. 92-3.

Voici, il me semble, l'explication de cette influence. L'auteur dramatique qui commence sa pièce, s'apercevra qu'il y a au moins trois moyens de traiter les caractères. En premier lieu, il peut se dire, "Je vais peindre les hommes tels que je conçois qu'ils devraient être." Au contraire, il peut se dire, "Je vais les peindre tels que je les vois. Ils ne seront ni trop bons ni trop méchants; voulant faire du bien mais faisant le mal, ils s'engageront dans une lutte faible contre leurs petites tentations, contre leur destin." Ce moyen de traiter les caractères est la méthode scientifique, fondée sur la connaissance de la nature humaine que le poète a acquise.

Il se peut que l'auteur dramatique ne soit inspiré ni d'une idée morale, ni d'une idée scientifique. Il voudra peindre les caractères et combiner ses incidents de telle façon que son ouvrage donne un plaisir tout à fait esthétique. Je n'ai pas l'intention de m'occuper longuement de cet espèce d'auteur, car c'est un type bien rare, et un art sans morale n'a pas de rapport avec Diderot. Je remarquerai seulement en passant que ce genre comprend les plus grands poètes dramatiques que le monde ait connus - Sophocle, Shakespeare, et peut-être Racine.

Quant au premier moyen de traiter les caractères, Diderot l'a rejeté parce que les poètes avaient épuisé tous les effets qu'il pouvait produire. Voilà, il me semble, la base véritable du genre sérieux. Diderot penchait plutôt vers le réalisme du second moyen - "Il me semble qu'il y a bien de l'avantage à rendre les hommes comme ils sont. Il n'y a de beautés durables, que celles qui sont fondées sur des rapports avec les êtres de la nature." (1)

- - - - -

(1) Troisième Entretien p.156.

Il se peut que quelquefois l'auteur réaliste ressemble à l'auteur satirique, et il faut dire que la satire a une prédilection pour la laideur. Mais, comme la qualité essentielle du réalisme devrait être de découvrir, sans peur, impitoyable et insensible, tout ce qui est malfaisant, corrompu et avilissant, d'une manière semblable, il devrait montrer tout ce qui est utile, tout ce qui peut élever, stimuler ou secourir les hommes. Si les auteurs réalistes préfèrent montrer le vice plutôt que la vertu, ils peuvent s'excuser en démontrant qu'il faut écarter le vice avant qu'on ne puisse voir la vertu. Mais la vraie excuse du réaliste, c'est qu'il poursuit la vérité, coûte que coûte; qu'en écartant les voiles de l'imposture et de l'hypocrisie, il voit les faits solides qu'ils cachent, sans songer à la peine qu'il donne aux hommes et aux femmes qui préféreraient vivre dans une fausse sécurité.

Je ne veux pas dire que les pièces de Diderot soient réalistes, au sens moderne de ce mot. Toute la théorie du genre sérieux et les pièces qu'il a écrites pour l'élucider ne sont que des faux départs. Le temps n'était pas encore aux Zola et aux Flaubert. Le réalisme de Diderot ressemble à celui de Richardson, pour qui le philosophe éprouvait une estime qui touchait à la vénération (1).

Si nous voulons nous rendre compte du réalisme de Diderot, il ne faut pas examiner ses pièces. Le réalisme dramatique n'était pas encore né; il semble qu'il suive toujours, après un intervalle plus ou moins prolongé, le développement du réalisme dans les autres formes littéraires - le conte et le roman.

(1) Oeuvres V, p.212.

Si nous examinons les romans de Diderot nous trouverons un réalisme qui approche très près de la conception moderne. Dans "La Religieuse", quoiqu'il y ait du sentiment larmoyant, et en abondance, il y a une qualité plus profonde que celle qui se fait voir dans les romans de Richardson, quelque chose qui ressemble au réalisme du dix-neuvième siècle.

Selon toute apparence, Diderot, en commençant d'écrire La Religieuse, a voulu que ce roman fût une attaque violent contre un système vicieux et suranné, contre le célibat et contre la superstition. Mais dès le commencement, il s'intéresse à ses caractères; il écrit du point de vue de l'artiste, en évitant les excès du propagandiste. Il est vrai que son personnage principal, la religieuse malheureuse, est peint dans les teints sombres du sentimental, mais la mère faible, le père sévère, les soeurs cruelles, sont décrits sans essayer d'atténuer leurs fautes. Un caractère surtout, celui de la Mère Supérieure de Saint Eutrope, est une représentation si fidèle de l'esprit malsain que le souvenir même en fait frémir.

Diderot n'a pas fait imprimer la Religieuse; elle a été limitée à une circulation privée parmi ses amis intimes. D'une manière semblable son chef-d'oeuvre, Le Neveu de Rameau ne fut imprimé qu'en 1821. Dans cet ouvrage, Diderot abandonne la sentimentalité de la Religieuse; c'est l'oeuvre d'un homme de génie qui a su observer le genre humain d'un oeil clair et pénétrant, et qui a profondément médité là-dessus. Rameau est un représentant de ce type original dont "le caractère tranche avec celui des autres, et qui rompt cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos bienséances d'usage, ont introduite". (1)

- - - - -

(1) Oeuvres V, p.389.

Il sait que Rameau est misérable et vil, mais il ne veut rien retrancher, rien adoucir; il l'examine jusqu'aux recoins les plus cachés, comme s'il espérait y trouver le secret de tous les vices humains.

C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison; il faut que les notions de l'honnête et du deshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête, car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises sans pudeur..... Quelquefois il est maigre et hâve comme un malade au dernier degré de la consommation; on compterait ses dents à travers ses joues, on dirait qu'il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eut été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler pour lui donner l'aumône. Demain poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre, et vous le prendriez à peu près pour un honnête homme. (1)

Voilà du réalisme scientifique, mais nous sommes bien loin de Dorval et de Constance, du Père de Famille et du méchant Commandeur. Si Diderot n'a pas voulu faire imprimer la Religieuse et le Neveu de Rameau, on comprend qu'il n'aurait pas osé montrer sur la scène les personnages de ces oeuvres, ou des caractères qui leur ressemblaient. Mais constatons que le rapprochement qu'a fait Diderot du drame et de la morale a influencé le drame de Lessing, et à travers lui, celui du monde entier. Qui donc, de Dumas fils à Brieux, d'Ibsen à Bernard Shaw, de T. W. Robertson à Maxwell Anderson ne procède pas de Diderot? Et dans ses pièces et dans sa poétique, en insistant sur des costumes ordinaires, et sur un décor naturel, en voulant que la condition des personnages soit tirée de la vie réelle, il a aidé le développement du réalisme dramatique.

(1) Ibid. p.391.

Le rôle de Diderot dans le développement du drame n'est pas limité à l'influence que l'auteur du Père de Famille exerça sur Lessing. L'auteur d'Est-il Bon? Est-il Méchant? exerça une action sur Beaumarchais dont il est difficile d'estimer l'importance. Et à travers Beaumarchais, il a exercé une action sur le développement de la "pièce bien faite" (1)

Mais enfin, l'influence de Diderot a été exercée par tant de voies diverses qu'il est difficile de la suivre. Le sort du drame a suivi le développement de l'esprit moderne, et il est difficile d'exagérer le rôle que joua Diderot dans le développement des idées. On trouve en lui le germe de tout le futur. On peut donner raison au professeur Harold Laski lorsqu'il nomme Diderot "one of the most seminal figures in human history". (2)

(1) Sur l'influence de la pièce bien faite sur Ibsen, voir "The Rise of the Norwegian Drama". W. Archer. Fortnightly Review 81;25.

(2) Diderot, *Homage to a Genius*. Harold Laski. Harper's. April, 1931.

OUVRAGES CONSULTÉS

- Morley, J. - Diderot and the Encyclopaedists.
Reinach, J. - Diderot (Grands Écrivains Français)
Cru, R. L. - Diderot and English Thought.
Faguet, E. - Études Littéraires, Dix-huitième Siècle.
Lalou, René - Histoire de la Littérature Française.
Hallays, Audré - Beaumarchais (Grands Écrivains)
Cheney, Sheldon - The Theatre.
Matthews, Brander - The Development of the Drama.
Matthews, Brander - A Study of the Drama.
Nicoll, Allardyce - An Introduction to Dramatic Theory.
The Cambridge History of English Literature, Vol. VIII.
Woodridge, E. - The Drama, Its Law and Its Technique.
Dryden, John - Essays on the Drama.
Sturgis, G. F. - The Influence of the Drama.
Rowe, N. - The Fair Penitent, in Plays of the Restoration
and the Eighteenth Century - MacMillan and Jones.
Lillo, George - The London Merchant, *ibid.*

ARTICLES DE REVUES

- Modern Dramatic Realism. F. H. Gaffney. Arena 29:391
April '03.
The Rise of the Norwegian Drama. W. Archer. Fortnightly
Rev. 81:25.
Plays of Eugène Brieux. G. P. Baker. Atlantic 90:79
July 1902.
Histrionic Death. Current Literature 30:734.
Artificial Lives of Stage Characters. Cur. Lit. 45:313.
Human Basis of the Art of Acting. Review of Revs. 40:101.
The Psychology of Acting. R. Lawson. Fortnightly 91:499.
The Secret of Great Acting. Current Literature. 44:315.

ARTICLES DE REVUES (Suite)

- The Actor: The Man and His Art. H. de Halsalle. Contp. 91:355.
- Types of Tragic Drama. C. E. Vaughan. Forum 40:497.
- Racine and the Anti-Romantic Reaction. L. Babbitt. Nation 89:480.
- Intellect and the Actor. S. P. Littlewood. Fortnightly 100:111.
- Popular Errors in the Judgment of Acting. W. P. Eaton. American 70:408.
- Contrast in the Drama. Bookman 38:492.
- The Drama and Morality. R. W. Kauffman. Forum 51:664.
- Realistic Drama. W. L. Courtney. Fortnightly 99:945.
- Classics on the Art of Acting. H. C. Chatfield-Taylor. Dial 59:564.
- Democracy and the Theatre. Dial 58:3.
- Note on Dramatic Dialogue. L. Lewisohn. Nation 112:381.
- Talma and his Reflections on the Actor's Art. W. P. Eaton. Theatre Arts 10:776.
- The Literary Ancestry of Figaro. Musical Quarterly 13:528.
- Lessons in Acting. R. Boleslavski. Theatre Arts 11:121; 13:498; 15:408; 16:121, 294, 477.
- The Actor Attacks His Part. Theatre Arts 20:798, 856, 950; 21:36.