

Ceci n'est pas (encore) du théâtre : rapports entre utopie et théâtre chez Denis Diderot

Marina Ruiz Cano,
Paris X

L'émergence de problèmes sociaux et politiques au XVIII^e siècle, moment de la naissance de la société moderne, entraîne la prolifération des œuvres à caractère utopique – mêlant théorie et fiction – car comme l'affirme Raymond Trousson et d'autres exégètes dont Werner Kraus¹ : « le XVIII^e siècle a été l'âge d'or de l'utopie »².

Si la notion d'imaginaire est au cœur de la définition de l'utopie au XVIII^e siècle³, sa dimension parfois fabuleuse la distingue de la chimère, acception qui n'apparaît que progressivement au cours du XIX^e siècle pour se fixer au début du XX^e siècle⁴. Aussi garde-t-elle alors une forte connotation positive : elle s'intègre dans une pensée progressiste : si certains projets sont alors techniquement irréalisables, ils portent une réflexion critique sur la société de référence susceptible de conduire à un dessein souhaitable.

Mercier, en particulier, définissait l'attitude des utopistes éclairés des Lumières dans la perspective d'une quête du bonheur général, fondé sur l'ordre et

¹ Voir notamment son ouvrage *Reise nach Utopia*, Berlin, Rütten & Loening, 1964.

² Raymond Trousson, « L'utopie en procès au siècle des Lumières », *D'Utopies et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 147.

³ *Académie*, 1762 : « UTOPIE. s.f. Titre d'un ouvrage. On le dit quelquefois figurément du plan d'un gouvernement imaginaire, à l'exemple de la République de Platon. *L'Utopie de Thomas Morus* ». *Académie*, 1798 : « UTOPIE, s. f. se dit en général d'un plan de gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun, comme dans le Pays fabuleux d'Utopie décrit dans un livre de Thomas Morus qui porte ce titre. *Chaque rêveur imagine son Utopie* ».

⁴ *Académie*, 1932 : « UTOPIE. n. f. Conception imaginaire d'un gouvernement, d'une société idéale. Par extension, il se dit d'une Chimère, de la conception d'un idéal irréalisable. *Beaucoup de gens estiment que l'organisation de la paix universelle n'est qu'une utopie* ».

l'harmonie, si le bonheur est réalisable au sein d'une société organisée, puisqu'il forme un tout avec la morale et la société comme le signale Robert Mauzi⁵.

Depuis la fin de la période classique, les « utopies programmes » – à la façon de la *République de Platon*⁶ – sont plus que concurrencées par une vogue d'utopies narratives dans la lignée d'*Utopia* de Thomas More. La mise en récit d'un projet politique et social semble *a priori* aller de pair avec l'épanouissement de l'idée du progrès ainsi qu'avec l'optimisme du siècle⁷. Mais les nombreuses études sur ce genre à cette époque ont montré les ambiguïtés de ce mode d'écriture qui paraît relever d'un désir de convertir la fiction en réalité. Nombre de ces textes sont souvent des contre-modèles ou des modèles inaccessibles⁸.

La question de la représentation de mondes idéaux contamine alors tout logiquement le théâtre, notamment celui des penseurs du siècle des Lumières qui, renouant d'une certaine manière avec la tradition athénienne, voient là un *medium* visant à répandre outre un discours moral, les idées de progrès. L'écriture théâtrale, la structure des pièces, la fonction même de l'acteur se trouvent ainsi redéfinies.

On abordera l'utopie au théâtre en tant que représentation d'un monde idéal mais irréel, imitable par le monde réel, dans le but de fonder une société où le bonheur trouverait sa place. Le théâtre serait donc une cérémonie rassemblant les citoyens de manière à ce que les spectacles deviennent un élément social déterminant. Si spontanément on peut penser aux récurrentes îles « utopiques » chez Marivaux, il faut se garder de confondre la dimension utopique du théâtre avec la représentation d'une société utopique. D'autant que dans ce cas l'on pourrait remettre en question l'appartenance de ces pièces au domaine utopique. En effet, comme Raymond Trousson le signale, l'utopie chez Marivaux n'est qu'un artifice littéraire⁹ ; Jean-Michel Racault définit également ces trois utopies comme « décevantes et avortées »¹⁰.

Le théâtre utopique est proche du théâtre critique : il présente une réalité, puis offre une alternative. Néanmoins, nous aimerions nous questionner ici sur le caractère utopique du théâtre en soi, en tant qu'institution, dans la pensée de Denis Diderot, auteur qui avait bouleversé le panorama dramatique dès la parution de ses premiers textes à cet égard, en 1757, où il remettait en cause la situation et les conditions de cet art. A partir de la définition de l'utopie au XVIII^e siècle exposée ci-dessus, nous montrerons dans quelle mesure les textes dramatiques de Diderot

⁵ Cf. Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 173.

⁶ Platon, *La République*, éd. de Robert Baccou, Paris, GF, 1966.

⁷ On se gardera néanmoins de confondre l'utopie et l'optimisme. Pour plus de détails à cet égard, voir Laurent Loty, « L'optimisme contre l'utopie », *Europe*, n°985, mai 2011, p. 85-102.

⁸ Sur ce point, voir notamment : Jean-Michel Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 280, 1991.

⁹ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999, p. 125.

¹⁰ Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs, Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, PUPS « Imago Mundi », 2003, p. 320.

s'intègrent dans la pensée utopique, d'autant que pour lui le théâtre est un art perfectible. Autrement dit, on va concevoir son théâtre comme une réalité en constante modification, et dans la forme et dans le contenu, avant d'arriver au statut esthétique, mais aussi social, imaginé par l'auteur.

Évidemment, on ne peut pas dissocier ses propositions dramatiques du reste de son œuvre, qui est d'ailleurs parsemée de fragments utopiques¹¹. Ainsi, ses textes nous offrent un modèle de pièce à suivre, comme c'est le cas, par exemple, avec *Le Père de famille*, mais aussi un idéal concernant la structure du théâtre, de la construction des pièces au jeu de l'acteur, ainsi qu'en ce qui concerne la place du théâtre dans la société :

J'étais chagrin quand j'allais aux spectacles et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu de soin qu'on prend à former les troupes. Alors je m'écriais : « Ah mes amis, si nous allions jamais à la Lampédouse fonder loin de la terre, au milieu des flots de la mer, un petit peuple d'heureux ! Ce seront là nos prédicateurs ; et nous les choisirons, sans doute, selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres »¹².

Cela dit, on justifiera dans un premier temps la conception de la scène comme un espace utopique ayant besoin d'être réformé. Ensuite, on examinera quelle est la portée du théâtre dans la société, en tant qu'outil à fonction civique. Enfin, cette idée nous amènera à exposer le rôle du comédien au sein du projet utopique de Diderot, pour qui le théâtre et la société doivent s'imbriquer.

La scène comme espace utopique

Le théâtre français de la première moitié du XVIII^e siècle n'était pas pour le Langrois un bon théâtre : la formation était insuffisante, l'art du comédien artificieux, le contenu des pièces inadéquat et loin de l'esprit du siècle qu'il devait représenter. Mais surtout, les gens du théâtre n'étaient pas du tout reconnus dans la société ; au contraire, ils en étaient exclus, ne pouvant y remplir aucune fonction. Or, Diderot croit au potentiel des spectacles théâtraux dans son projet de bonheur, qu'il veut institutionnaliser – action inhérente à toute utopie – et auxquels il attribue un caractère sacré. L'écart entre la réalité dramatique et les idéaux des Lumières justifie la conception du théâtre du XVIII^e comme utopique, en tant que lieu de rencontre et d'éducation citoyenne où les sentiments restent à l'écart, notamment pour ce qui est du comédien¹³. Or, l'idée du théâtre comme rassemblement de

¹¹ Si les fragments utopiques sont surtout concentrés dans ses textes non dramatiques, ses écrits dialogiques – qui ont donc un potentiel théâtral indéniable – véhiculent quant à eux des idées utopiques.

¹² Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2005, p. 93-94.

¹³ « Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? Le fanatique ? Non, certes.

civilisation et de culture offre des possibilités opposées. Si Diderot conçoit un théâtre civique, Rousseau nie que celui-ci soit possible à cause de la vie dramatique et de son répertoire¹⁴. Il le condamne même, en lui préférant la fête populaire¹⁵, notamment celle de Lacédémone.

Comme les piliers qui doivent soutenir l'art dramatique sont encore en construction, la professionnalisation n'arrivant que plus tard, les dramaturges se donnent la liberté d'imaginer le théâtre dont ils rêvent. Dans cet esprit, la scène s'élargit et se métamorphose, pour représenter des mondes qui n'existent point, mais que l'on peut créer et modifier suivant un idéal. Dans cet esprit, l'intention de Diderot se rapproche du cinéma, avec une décoration modifiable : « Ah ! Si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer ! »¹⁶

Ainsi, la représentation ne serait qu'une u-topie – au sens étymologique du terme – se déroulant sur la scène ; c'est-à-dire un espace imaginé, irréel. Pourtant, le pouvoir de la scène serait si large que le jeu de l'acteur ferait croire au public que ce qui se passe devant lui est bien possible, engageant tous les spectateurs dans un même projet collectif. De cette façon, le théâtre serait capable d'offrir une vision critique du monde, tout en démontrant que le parterre, composé de citoyens actifs eux aussi, peut changer cette réalité, d'où la valeur politique du spectacle théâtral. Il s'agit donc de renouveler et le théâtre et les mœurs, prenant comme point de départ la nature et l'ordre primitif des choses, véhiculés au théâtre par la pantomime. En effet, l'homme, et en conséquence la société, évolue car « l'homme [...] est un être qu'on modifie »¹⁷, ce qui démontre que le progrès est envisageable. Or, pour qu'il devienne vraiment un outil de réforme de la société, le théâtre doit atteindre le plus grand nombre, ce qui ne fut pas possible avant 1791 et l'élargissement de la liberté au théâtre¹⁸. De plus, tout comme pour son utopie tahitienne, Diderot se méfie des règles, à l'exception de la loi naturelle tempérée par l'exercice de la raison. Le

Dans la société, ce sera l'homme juste ; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide », Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. de J.-M. Goulemot, Paris, Livre de poche, 2001, p. 88.

¹⁴ Cf. Pierre Frantz et Michèle Sajous D'Oria, « Théâtre et scénographie », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières* (1997), Paris, PUF, 2007, p. 1193.

¹⁵ « Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques ; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction ; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur », Rousseau, *Lettres sur les spectacles*, éd. de Michel Launay, Paris, GF, 1967, p. 233.

¹⁶ Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 72.

¹⁷ « Modification », *Encyclopédie*, consultable en ligne sur <http://encyclopedie.uchicago.edu/>

¹⁸ Voir Pascal Pellerin, « La place du théâtre de Diderot sous la Révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°27, 1999, p. 89.

théâtre doit fuir les artifices en respectant la nature, qui doit régir tout le dispositif dramatique : le jeu de l'acteur, l'intrigue des pièces, le décor, les habits...

Si l'utopie désigne aussi bien un espace qui n'existe pas qu'un lieu de bonheur, la proposition de théâtre de Diderot est utopique par nature, étant donné que le théâtre idéal n'existe pas encore et que l'institution du théâtre doit s'ériger comme lieu de transmission d'une morale prônant le bonheur. Dans ce sens, il constituerait un endroit de réunion déterminant pour la société, prenant la place jusque-là attribuée à l'Église. En remplissant ce rôle de véhicule des valeurs morales dans la quête du bonheur, le théâtre adhère au principe que « bonheur, morale et société désormais ne font qu'un »¹⁹, ce qui déclenche un conflit entre bonheur individuel et collectif.

De plus, chez Diderot, l'utopie englobe aussi l'architecture du théâtre, notamment l'espace scénique²⁰, décrit comme suit :

Je ne demanderais pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrât, quand le sujet d'une pièce l'exigerait, une grande place avec les édifices adjacents, tels que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple, différents endroits distribués de manière que le spectateur vît toute l'action, et qu'il y en eût une partie de cachée pour les acteurs²¹.

Du jeu au théâtre civique

Dans ce contexte, Diderot nous propose sa propre vision du théâtre, notamment dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel* ou son *Discours sur la poésie dramatique*, où il évoque la fondation d'une société idéale. Celle-ci prend place bien évidemment sur une île²², Lampedouse, où la concrétisation de l'utopie du théâtre rendrait possible à son tour d'autres utopies étroitement liées à la pensée illustrée : le bonheur, la nature ou la raison. Diderot développera plus tard ces mêmes idées dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, où il reconstruit une réalité fictive à partir de l'île de Tahiti, si bien que l'on pourrait associer ce lieu à Lampedouse : la nature y guiderait aussi bien les acteurs que les Tahitiens. De cette façon, il crée des fictions à partir de la réalité, donnant l'apparence d'une réalité concrète à ce qui jusque-là était fictif, dans une dialectique constante entre la réalité et l'illusion.

Les va-et-vient entre nature et société sont aussi évidents chez les insulaires des *Bijoux indiscrets*, qui arrangent leurs mariages en fonction de leur anatomie, tout en mêlant biologie et normes sociales. Rappelons-nous que la température et la forme des « bijoux » des insulaires déterminaient leur rôle dans la société : époux, célibataires, courtisanes... De plus, cette cérémonie est qualifiée de « spectacle

¹⁹ Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 173.

²⁰ Voir, sur ce point, l'article de Virginie Vincent, dans ce même numéro.

²¹ Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 100.

²² Une autre île utopique chez Diderot se trouve aussi dans *Les Bijoux indiscrets*, chapitres XVIII et XIX, mais ceci nous éloignerait de notre sujet.

amusant »²³, représentant la vie de l'île comme s'il s'agissait d'une pièce organisée au préalable. En effet, elle ressemble au théâtre dans son déroulement, car il y a des pas à suivre comme dans un scénario ; dans ses actants, les prêtres et les prêtresses jouant un rôle comme les acteurs ; et dans le fait qu'aussi bien les temples où cette action a lieu que le bâtiment théâtral sont des endroits de rassemblement social. Enfin, le but de ces deux cérémonies est toujours le bonheur.

La fonction civique accordée au théâtre est indéniable du moment où l'on affirme qu'il s'agit d'une cérémonie, il est sacré et étroitement lié à la morale :

Tous les peuples ont leurs sabbats et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui apprenne aux hommes à redouter les passions ; une bonne comédie qui les instruisse de leurs devoirs et qui leur en inspire le goût »²⁴.

Par ailleurs, il met le théâtre au même niveau qu'un état, qu'un lieu social en quête de vertu : « je ne connais point d'État qui demandât des formes plus exquises, ni des mœurs plus honnêtes que le théâtre²⁵. Il s'agit donc d'une forme de théâtre où les acteurs seraient les citoyens eux-mêmes, où les actions seraient cohérentes avec le discours, et où la vérité servirait de loi respectée par les gouverneurs, que ce soient des politiciens ou des comédiens.

Pour Diderot, tout passe d'abord par l'insertion de l'individu dans la société, condition première de la vertu et du salut désirés et dont les principaux ennemis sont la solitude et l'intérêt particulier. L'organisation des troupes autour d'un metteur en scène déjà esquissée par Diderot un siècle avant sa naissance renforcent cette idée. Le dialogue, par exemple entre l'auteur et le comédien, est favorisé, pourvu que cet échange contribue à l'amélioration des pièces, soit dans le contenu, soit dans leur efficacité du point de vue de l'édification des spectateurs-citoyens. Ce fait transparaît dans sa défense de la vie communautaire, dont le noyau basique serait la famille, thème récurrent dans toute son œuvre et qui organise aussi le contenu de ses pièces. Dans *Le Père de famille*, la famille apparaît comme la base de toute société, idée aussi présente dans son utopie tahitienne, et le théâtre complète sa fonction sociale en devenant aussi une cérémonie privée, comme le signale Pierre Frantz²⁶ en référence au *Fils naturel*. D'ailleurs, la famille est justement l'un des thèmes à aborder dans le théâtre, qui dévoile l'intimité de cette microsociété et la relation entre ses membres.

Quelques valeurs vantées au XVIII^e siècle, dont l'égalité, se trouvent au cœur de la pensée diderotienne sur le théâtre : il faut rendre tous les hommes aussi égaux

²³ Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, éd. d'Antoine Adam, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 95 et 96.

²⁴ Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 94.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Pierre Frantz, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°48, 2013, p. 39.

qu'ils le sont au parterre²⁷. On ne compte plus les projets futuristes ou réformistes que Diderot imagine, notamment pour doter les pièces d'une fonction pédagogique, voire révolutionnaire²⁸. L'association du théâtre au projet éducatif suppose une émancipation vis-à-vis de l'Église et de ses dogmes, ainsi que la formation des acteurs, jusque-là insuffisante voire inexistante.

Le rôle du comédien dans l'utopie diderotienne

Diderot propose un nouvel ordre social où les acteurs – jusque-là exclus de la société, et dont il défendra la réhabilitation morale dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* –, trouveraient leur place et s'érigeraient en « prédicateurs laïques », capables de fonder une nouvelle communauté et de la diriger. Avec cette attitude, contraire à celle d'autres penseurs de l'époque tels que Jean-Jacques Rousseau ou Nicole, la société modèle gravite autour de cet art et de ceux qui y participent, et les dramaturges aussi bien que les comédiens deviennent donc la clé de voûte de la transformation sociale qui tend à s'opérer.

L'insistance de Diderot sur le caractère fictionnel du théâtre, surtout en ce qui concerne le jeu de l'acteur et sa froideur, confirme que sa théorie dramatique s'inscrit dans le courant utopique : aussi bien l'auteur que le comédien sont conscients que ce qu'ils (re)créent n'est qu'une fiction. Il va plus loin pour affirmer le caractère persifleur du comédien, qui en fin de compte n'est qu'un séducteur et un libertin :

C'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane, qui ne sent rien mais qui se pâme entre vos bras²⁹.

Nier la place sociale qui correspond à l'acteur serait donc un non-sens, vu que le théâtre est présent au jour le jour.

²⁷ Or, cette affirmation contraste avec la traditionnelle division de l'espace théâtral, où chaque classe sociale et chaque sexe se voyait imposer une place spécifique dans les gradins, et ceci depuis le théâtre antique.

²⁸ Sur cette question, voit Roger Lewinter, « L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », *Diderot Studies*, VIII, 1966, p. 119-170, Pascal Pellerin, « La place du théâtre de Diderot sous la révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 89-103, Gerhardt Stenger, « Vertu et vérité dans *Le Fils naturel* », *Études sur Le Fils naturel et Les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 65-78 ou Marina Ruiz Cano, « Le théâtre diderotien : pour une esthétique à fonction sociale », *Anales de Filología Francesa*, n°21, Théâtre/Teatro, Universidad de Murcia, 2013, p. 351-364.

²⁹ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. de J.-M. Goulemot, Paris, Livre de poche, 2001, p. 81.

Mais dans ce monde idéal, la théorie des vertus du bon sauvage ne trouve pas sa place. Le bonheur et la société doivent se confondre, en consonance avec l'utilitarisme, mais ceci n'est pas possible si les vertus, notamment la pudeur, règnent en exclusivité. En outre, les vices sont inhérents à l'être humain : l'homme civilisé, l'histoire le démontre, est capable de commettre les crimes les plus atroces. En conséquence, cet acteur qui doit s'ériger en prédicateur laïque n'est pas, malgré tout ce qu'on pourrait penser, un homme vertueux. Il peut prendre des masques, puis les ôter, et c'est justement cette capacité qui contribue à la fondation de l'ordre moral. Car l'homme, « Est-il bon ? Est-il méchant ? L'un après l'autre »³⁰ : accepter cette réalité est indispensable pour pouvoir agir en conséquence.

De la même manière, l'aumônier du *Supplément* est double, « moine en France, sauvage dans Tahiti »³¹, et c'est précisément cette dualité qui lui permet de conjuguer nature et convention sociale. Ceci fonde la question de Diderot sur la morale athée, qui entraîne un autre paradoxe : l'individu naturel qui s'oppose à la justice, quant à elle collective³². Dans le même esprit, l'acteur serait aussi capable de s'adapter aux rôles, de manière à ce que son jeu convienne à la société : « Prendre le froc du pays où l'on va, et garder celui du pays où l'on est »³³. On pourrait aller même plus loin si l'on considère la propre île de Lampédouse comme une comédienne qui présente plusieurs faces, comme en témoignerait la chapelle que chrétiens et Turcs y partagent, puisque les deux y trouvent asile. Symbole d'une île fortunée et présente dans *Roland furieux* d'Arioste, Lampédouse est sans aucun doute un cadre utopique.

De plus, dans l'univers de Diderot, l'homme est à la fois nature et artifice, et l'art de feindre des émotions irréelles fait aussi partie du projet utopique, afin de faire croire aux autres que le dessein est réalisable. « L'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïques »³⁴ consiste donc à insuffler des actions utiles aux citoyens, grâce à l'élan des passions énergiques. Dans ce système, les acteurs sont placés au-dessus des penseurs, et ceci grâce à leur sensibilité qui leur permet de juger avec plus de sagacité qu'un philosophe³⁵. Le côté plus humain doit donc se répandre, loin d'un rationalisme radical.

L'illusion scénique se véhicule par une esthétique de l'énergie, en consonance avec le matérialisme diderotien de sa théorie sur le jeu du comédien, exposée dans

³⁰ Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ?* éd. de Pierre Frantz, Folio théâtre, Gallimard, 2012, p. 212.

³¹ Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, dans Diderot, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat et Maurice Tourneux, Paris, GF, 1875, p. 249.

³² Cf. Guilhem Armand, « Diderot ou le paradoxe sur l'héritage », *Héritage, filiation, transmission, Configurations littéraires XVIII^e-XXI^e siècles*, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte et Christian Chelebourg (dir.), Louvain, UCL, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 47.

³³ Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, dans *Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques, Lettre sur les aveugles*, Paris, GF-Flammarion, 1972, p. 186.

³⁴ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 307.

³⁵ Cf. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 92.

le *Paradoxe*. L'effet moral est intrinsèque au théâtre, l'objet d'une composition dramatique est justement « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice »³⁶ : Diderot est donc partisan de la bonne influence du théâtre, qui serait un théâtre de l'unisson comme l'affirme Laurent Versini³⁷, où le côté intime de la scène et le public du spectacle fusionneraient, créant une cohésion entre le caractère privé de la famille et l'ouverture de la société. Alors, la double face du comédien n'exclut pas la possibilité de porter du bonheur, d'autant plus que les valeurs morales caractéristiques de la civilisation sont fondées sur des conventions artificielles. Au contraire, sa dualité anime le rêve utopique et confirme que le changement est possible : c'est « parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence »³⁸, et c'est donc à lui d'incarner le nouveau guide de la société.

Conclusions

D'une part, si l'utopie a une forte composante ludique – par exemple avec des masques ou du travestissement – afin de critiquer l'ordre établi, puis d'essayer de le renverser, le théâtre à caractère politique et social que prônait Diderot comporte en soi une utopie. Il se sert des images qu'il veut transposer à la vie réelle. Il s'agit donc d'un jeu, comme c'est le cas de toute mise en scène. D'autre part, ses textes théoriques offrent un modèle de théâtre qui respecte les caractéristiques de l'utopie narrative expliquées par J.-M. Racault³⁹, avec laquelle on pourrait établir un parallèle. En effet, Diderot prône la liaison des événements, excluant le fantastique, ce qui bute sur le réalisme, clé de voûte de tout son projet. De plus, dans sa propo-

³⁶ *Id.*, p. 134.

³⁷ Diderot, *Œuvres complètes*, éd. de Laurent Versini. Paris, Éditions Robert Laffont, 1996, t. IV, Esthétique-Théâtre, p. 1072.

³⁸ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 307.

³⁹ « L'utopie narrative implique le recours au récit (ce qui exclut les exposés purement didactiques des utopies-programmes). Représentation d'un monde fictif, l'utopie cherche à susciter par l'écriture le tableau détaillé et concret (ce qui implique le recours à la description) d'un monde imaginaire complet (ce qui exclut les descriptions portant seulement sur des points particuliers), plausible (ce qui implique la recherche d'un *effet de réel*), autonome (cette autonomie étant manifestée par la clôture spatiale et l'autarcie d'un univers autosuffisant), cohérent (ce qui exclut la fantaisie pure) et soumis aux lois physiques du réel (ce qui exclut la féerie et le merveilleux). Le monde utopique est habité par une collectivité (ce qui exclut la robinsonnade purement individuelle) nettement individualisée et particularisée (ce qui exclut les tableaux d'une humanité abstraite et générale), formée d'êtres raisonnables. Cette collectivité est régie par une organisation explicite détaillée (ce qui exclut la pastorale), saisie dans son fonctionnement concret (ce qui exclut les codes législatifs et les projets politiques, dont l'organisation est seulement programmatique) et rationnellement justifiée par le bonheur qu'elle apporte aux citoyens, la puissance qu'elle assure à l'Etat, ou encore par sa conformité à quelques grandes valeurs fondatrices : Nature, Raison, Justice » (Jean-Michel Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, p. 20-21).

sition collective, l'individu est aussi essentiel en tant que partie intégrante d'une communauté, comme par exemple la famille, insérée à son tour dans la société. Or, Diderot veut une scène, à l'image du monde, dépourvue des méchants, réduisant au minimum « les êtres qui sont nuls dans la société »⁴⁰. Il privilégie le discours⁴¹, et il affirme que « [q]uelquefois 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 »⁴². Par ailleurs, l'ambition de Diderot dépasse largement le théâtre et atteint tous les arts, ce qui contraste avec la République de Platon⁴³. Son projet serait réalisable s'il devenait une entreprise collective, caractéristique de l'esprit de Diderot, et aussi de toutes ses allusions utopiques : « O quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! »⁴⁴

Enfin, si les comédiens se substituent aux prêtres, le théâtre prend quant à lui la place du temple, avec quelques subtilités bien entendu. On ne trouverait pas de représentants du code religieux dans ces nouveaux sanctuaires, ni de représentants du code civil : le seul code serait celui de la nature, dont les règles doivent régir le jeu dramatique, et d'après lequel les assistants seront tous égaux. Dans ce sens, le théâtre pourrait devenir ce temple de bonheur dont parle Diderot en 1769 : « Je suis convaincu qu'il ne peut y avoir de vrai bonheur pour l'espèce humaine que dans un état social où il n'y aurait ni roi, ni magistrat, ni prêtre, ni lois, ni tien, ni mien, ni propriété mobilière, ni propriété foncière, ni vices, ni vertus ; et cet état social est diablement idéal »⁴⁵. L'idéal théâtral que Diderot projette se trouverait entre ce qui n'était plus et ce qui n'était pas encore. En conséquence, on ne peut pas considérer son drame bourgeois comme le résultat parfait de sa quête. Il en est juste une étape, celle qui est possible à l'époque vues les conditions sociales, mais le théâtre doit continuer à évoluer, aussi bien dans la forme – sa comédie *Est-il bon ? Est-il méchant ?* le démontre – que dans sa position sociale ou son accueil.

Le spectacle théâtral doit devenir une cérémonie religieuse à fonction civique qui prendrait en charge des missions morales. Pour parvenir à matérialiser ses intentions, il est contraint de situer son type de théâtre sur une île, loin de préceptes artificiels qui l'éloigneraient du naturel. Ainsi, le manque de pudeur qui pousserait les Tahitiens à leurs ébats amoureux en public guiderait le jeu de l'acteur, qui jouerait alors sans penser aux spectateurs, « comme si la toile ne se levait pas »⁴⁶. Finalement, le théâtre a besoin d'élargir ses murs, de dépasser ses propres limites et de trouver un peuple qui puisse assimiler tous les principes qui constituent un rassemblement civique, but que le parterre n'accomplit pas. C'est ainsi que le

⁴⁰ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 75.

⁴¹ Cf. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, op. cit., p. 180.

⁴² *Id.*, p. 173.

⁴³ Voir en particulier le livre X dans Platon, *La République*, éd. de Robert Baccou, Paris, GF, 1966.

⁴⁴ Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, op. cit., p. 172.

⁴⁵ Diderot, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 439.

⁴⁶ Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, op. cit., p. 211.

comédien, porte-parole des philosophes, instruirait le peuple en lui transmettant les valeurs des Lumières sur lesquelles la société heureuse pourrait enfin être fondée.

Si le monde représenté dans une utopie, par exemple dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, doit se servir de la fiction pour provoquer le désir d'un changement de la société, comme l'indique à juste titre Laurent Loty⁴⁷, la réalité mise en scène dans le théâtre doit, quant à elle, remplir la même fonction. La pièce montrera donc un monde fictif dont les codes seront acceptés par le public afin de les intégrer dans leur vie réelle.

De plus, et pour conclure, le texte théorique *Entretiens sur Le Fils naturel* montre par le biais du personnage de Dorval que l'on doit s'interroger à propos de nos actions si on veut s'améliorer. Dans ce sens, l'usage du dialogue dans les pièces diderotiennes, mais aussi dans les paratextes théoriques comme *Paradoxe sur le comédien* et *Entretiens sur Le Fils naturel*, ou encore dans d'autres textes en prose – le *Neveu de Rameau*, le *Rêve de d'Alembert*, le *Supplément au voyage de Bougainville* –, contribue à la réflexion et donc à la création des modèles imaginaires servant à modifier la réalité⁴⁸.

Bibliographie

- Armand, Guilhem, « Diderot ou le paradoxe sur l'héritage », *Héritage, filiation, transmission, Configurations littéraires XVIII^e-XXI^e siècles*, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte et Christian Chelebourg (dir.), Louvain, UCL, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 39-50.
- Bronislaw, Baczko, « Lumières et utopies. Problèmes de recherches », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26^e année, n°2, 1971, p. 355-386.
- Delon, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 2007.
- Diderot, Denis, *Contes et entretiens*, éd. de Lucette Perol, Paris, GF, 1977.
- Diderot, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2005.
- Diderot, Denis, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, éd. de Pierre Frantz, Paris, Folio « théâtre », Gallimard, 2012.
- Diderot, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, éd. d'Antoine Adam, Paris, GF-Flammarion, 1968.
- Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, éd. de Laurent Versini. Paris, Éditions Robert Laffont, 1996, t. IV, Esthétique-Théâtre.
- Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat et Maurice Tourneux, Paris, GF, 1875-1877.
- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, éd. de J.-M. Goulemot, Paris, Livre de poche, 2001.
- Diderot, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques, Lettre sur les aveugles*, Paris, GF-Flammarion, 1972.
- Frantz, Pierre, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°48, 2013, p. 37-46.
- Krauss, Werner, *Reise nach Utopia*, Berlin, Rütten & Loening, 1964.

⁴⁷ Laurent Loty, « L'optimisme contre l'utopie », *Europe*, n° 985, mai 2011, p. 95.

⁴⁸ En effet, quand Diderot s'interroge sur le théâtre, il exprime « des inquiétudes, des espérances et des recherches d'une époque et d'un milieu social » que l'utopie manifeste aussi (Bronislaw Baczko, « Lumières et utopie. Problèmes de recherches », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26^e année, n°2, 1971, p. 357).

- Marchand, Sophie, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°47, 2012, p. 9-24.
- Mauzi, Robert, *L'Idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1965.
- Pellerin, Pascal, « La place du théâtre de Diderot sous la révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 89-103.
- Platon, *La République*, éd. de Robert Baccou, Paris, GF, 1966.
- Racault, Jean-Michel, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 280, 1991.
- Racault, Jean-Michel, « L'Utopie au théâtre : les "îles" de Marivaux », *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, PUPS, « Imago Mundi », 2003, p. 319-337.
- Revue Europe*, n° 985 « Regards sur l'utopie », Paris, mai 2011.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Lettres sur les spectacles*, éd. de Michel Launay, Paris, GF, 1967.
- Trousseau, Raymond, *D'Utopies et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Trousseau, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999.
- Vigliano, Tristan, « L'utopie otâïtienne de Diderot dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, ou la possibilité d'un monde renversé », in *Les Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières*, dir. Lucie Desjardins, Paris, Hermann, 2013, p. 363-385.
- Dictionnaire de l'Académie française*, éds. 1762, 1798 et 1932. <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=utopie&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>
- Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, eds. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago : ARTFL. Encyclopédie project (Spring 2013 Edition) Robert Morrissey (ed), <http://encyclopedia.uchicago.edu/>