

Jean-Claude Bonnet, introduction au
Neveu de Rameau de Denis Diderot, GF
Flammarion 1983.

DIDEROT L'OISELEUR

« ... Je vis d'une vie imitative qui n'est pas la mienne... »

« Je suis un hors-d'œuvre. »

« Méfiez-vous de l'homme singe. Il est sans caractère, il a toutes sortes de cris. »

A la différence de Voltaire et de Rousseau qui ont mis beaucoup de soin à la publication de leurs œuvres, Diderot entretient un rapport très particulier avec ses propres écrits, avec lesquels il ne fait pas véritablement corps et qu'il ne signe pas toujours. Après avoir été responsable pendant vingt ans de la rédaction et de la fabrication de ce livre majeur qu'est l'*Encyclopédie*, il semble avoir été rebuté par l'aspect matériel de l'entreprise littéraire et n'a pas souhaité que ses textes prennent la forme de livres. A sa mort, l'œuvre est très dispersée et fondue dans des ensembles collectifs imprimés comme l'*Encyclopédie* ou *L'Histoire des deux Indes*, ou manuscrits comme la *Correspondance littéraire*, si bien que le temps est encore loin en 1784 où l'on pourra prétendre ranger sur les rayons de la bibliothèque ses œuvres complètes. Aujourd'hui, on n'en finit pas de reconnaître sa voix, perdue çà et là, dans un concert anonyme. Dans le labyrinthe de cet ensemble si

complexe, *Le Neveu de Rameau* est l'ouvrage le plus énigmatique, avec des marges concertées de silence. Cinq manuscrits ont été retrouvés dont un seul autographe. L'histoire de leurs diverses éditions s'étale sur cent cinquante ans et offre de multiples rebondissements, comme par une malice et une mystification posthumes. Cette œuvre qui brouille l'ordre du temps et débat de la postérité nous est échue presque par hasard et dans un retard calculé. Cela fait de Diderot notre contemporain encore plus vif et qui ne cesse de grandir. En mettant au net le manuscrit à la fin de sa vie, il était certain que l'heure viendrait pour cette fusée patiente et sûre de son effet. C'était le pari du génie, et surtout une façon d'aménager la force et le mystère de l'œuvre. Puzzle truqué à plusieurs figures, inapte à renvoyer une image simple de l'auteur, ce texte est un organisme secret, mobile traversé d'air, composé bizarre et sublime.

La première édition est une traduction de Goethe en mai 1805. Malgré ce détour que le XIX^e siècle, par nationalisme, lui a si bêtement reproché, Diderot ne pouvait souhaiter parrainage plus éblouissant. La copie utilisée par Goethe venait de Saint-Pétersbourg et avait été reproduite à partir du lot de manuscrits envoyés à Catherine II par Mme de Vandeul à la mort de Diderot. L'officier allemand Klinger, qui avait pu se la procurer, s'était évertué à la monnayer âprement. Ainsi, le destin de ce chef-d'œuvre « immoralement moral » (comme dit Goethe) a dépendu un moment des tribulations mercantiles d'un jeune homme désargenté. En 1798, celui-ci donne le manuscrit à l'éditeur Knoch de Riga qui ne trouve pas d'acquéreur, et en 1801 au frère de Schiller. Le poète, qui aura les papiers en main, saisit aussitôt l'importance particulière du texte et convainc Goethe en 1804 de faire la traduction à Leipzig. Celui-ci se passionne pour ce travail qu'il publie sous le titre : *Rameaus Neffe, ein Dialog von Diderot*. L'édition française de l'original se fera attendre longtemps. Tout commence par un faux en 1821, qui est la retraduction du texte de Goethe par De Saur et Saint-

Geniès. En 1823, Brière publie le livre, en le corrigeant, à partir d'un manuscrit de Mme de Vandcul. En 1875, Assézat et Tourneux utilisent un manuscrit inconnu. Puis ce sera, à partir de la copie remise à la tsarine en 1785, l'édition Isambert de 1883 et l'édition Tourneux de 1884. C'est alors que, par un hasard qui s'ajoute à la série des surprises bibliographiques, en 1891, un érudit (Georges Monval) découvre sur les quais, dans une collection de tragédies et d'œuvres diverses ayant appartenu au duc de La Rochefoucauld-Liancourt, le seul manuscrit autographe, qu'il publie l'année même. Il s'agit sans doute du texte confié à Grimm, que celui-ci emporta en 1792 et qui fut conservé à Gotha après sa mort. Entre les copies et le manuscrit autographe, il n'y a pas de véritables variantes, mais plutôt quelques fautes et des partis pris différents de lectures. Nous disposons aujourd'hui d'excellentes éditions, alors que ce texte inépuisable continue de mettre en question la notion même d'édition scientifique et toute entreprise de commentaire exhaustif.

Il ne suffisait pas que le texte soit disponible pour qu'il soit lu. L'histoire de la réception du *Neveu de Rameau* manifeste la résistance de l'œuvre qui déroute indéfiniment la lecture, bien qu'elle ait d'abord été commentée par deux prestigieux lecteurs. Fasciné par l'aspect spirituel du livre, tout comme Milan Kundera aujourd'hui par *Jacques le Fataliste*, Goethe reconnaît certains débats qui lui sont chers, et voit dans la réflexion sur les arts le thème dominant du livre. Par son autorité, il rend le texte immédiatement lisible et le met à la portée de ses contemporains. En 1807, dans *La Phénoménologie de l'esprit*, Hegel donne une grande interprétation philosophique comme peu d'ouvrages en ont suscité. Le texte lui sert à illustrer un moment négatif de l'esprit, celui de « la pure intellection » et de la perversion, incarné selon lui par la France à la veille de la Révolution. Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault propose aujourd'hui un autre profond commentaire philosophique du *Neveu de Rameau*, qu'il présente comme une œuvre de rupture

entre le monde de la déraison et celui de la folie. La postérité la plus riche du texte est cependant du côté des arts. Goethe avait perçu la modernité esthétique de cette œuvre qui n'a cessé de séduire surtout les écrivains et les artistes. De multiples échos et réécritures témoignent de l'énergie intacte de ce texte, classique encore tout neuf, et dont la descendance est loin d'être interrompue. Hoffmann est le premier à s'en inspirer dans *Le Chevalier Gluck* de 1809 et dans *Relation des récentes aventures du chien Berganza*, un dialogue de 1813. Dans le prologue de *La Maison Nucingen*, Balzac fait une longue allusion au *Neveu de Rameau*, dont son court roman est une transposition et une adaptation à l'univers de la *Comédie humaine*. Baudelaire se souvient très souvent de Diderot et particulièrement de son esthétique musicale de la ligne courbe, qu'il reprend à son compte dans ses écrits sur Wagner et qu'il met en œuvre dans *Le Thyrsé*. L'écrivain raté de *La Fanfarlo* rappelle l'échec de Jean-François Rameau. Plus récemment, le théâtre et le cinéma se sont emparés de l'œuvre, et le Neveu a eu pour nous le visage de Pierre Fresnay, de Michel Bouquet ou de Philippe Clévenot. Plutôt que de banales adaptations répétitives, *Le Neveu de Rameau* a suscité de véritables expériences qui ont à chaque fois révélé la nouveauté de sa forme et son capital de virtualités esthétiques. En installant spectateurs et acteurs dans le cadre d'un café du XVIII^e siècle, Jean-Marie Simon a dévoilé la picturalité de l'œuvre et pris au sérieux cet aspect fou qui la rapproche du romantisme allemand. Aux États-Unis, le metteur en scène Michael Snow a tourné un film expérimental de quatre heures trente intitulé *Rameau's Nephew by Diderot (thanx to Dennis Young by Wilma Schoen)*, preuve de l'intérêt que manifestent pour Diderot les recherches artistiques les plus nouvelles. Autant le texte stimule les créateurs, autant, semble-t-il, il embarrasse les commentateurs.

Goethe, qui a affronté le premier le problème de la chronologie et s'est passionné pour la rédaction des

notes, s'est vite lassé en indiquant qu'une curiosité exacte était vaine à propos de cette œuvre dont Diderot n'a pas souhaité préciser le contexte. À peine Jean-François Rameau est-il cité une fois dans la correspondance et les autres allusions sont confuses et incertaines. Le commentateur est voué à la lecture interne. Pourtant, peu d'ouvrages de Diderot sont à ce point saturés d'allusions précises. D'après les repérages de l'ensemble chronologique auquel le texte se réfère, les faits mentionnés (anecdotes, œuvres) s'échelonnent de 1752 à 1776. Les plus nombreux se rapportent aux années 1761-1762, et 1767-1768. En ce qui concerne la genèse, il est admis maintenant qu'une première ébauche du texte a été écrite en 1761-1762, qu'une révision a été opérée en 1773-1774, et que les dernières corrections ont été faites en 1778 et 1782, au moment probable de la mise au net du manuscrit autographe. Quant à la façon dont le texte organise et fait jouer la temporalité, elle a intrigué plus d'un lecteur trop zélé à chercher le fil. Cette « chaîne d'acier qu'une guirlande dérobe à nos yeux », selon l'expression de Goethe, et qui fait la cohérence de l'œuvre, n'obéit pas à la contrainte d'une banale ligne chronologique, mais tient à une forte conception. Diderot amalgame des éléments répandus sur vingt ans, et condense ce matériau dans un parti pris d'achronie. Cette sédimentation produit un temps plus vraisemblable que vrai. Quiconque cherche à ordonner les repères s'égaré aussitôt. Par exemple, le grand Rameau dont on parle comme d'un vivant au tout début est évoqué au passé quelques pages plus loin (il est mort en 1764). Les mentions temporelles ne visent pas à constituer une trame linéaire, et quand le Neveu demande à Moï l'âge de sa fille, celui-ci refuse d'abord de répondre (« Cela ne fait rien à l'affaire »), et finit par lâcher : « Supposez-lui huit ans. » Cela convient effectivement du point de vue de la genèse, car Angélique a huit ans en 1761, mais l'auteur signale surtout que cette information n'a pas de véritable pertinence et n'intéresse pas la lisibilité de l'œuvre. De même, les personnages évoqués n'ont pas

tous à être identifiés. Nous ne savons pas très bien qui sont Foubert et Mayot nommés au début, ni pourquoi Diderot en veut au père Noël qu'il traite de polichinelle de bois. Là encore, le système du texte ne nécessite pas une dénotation complète, car Diderot tient à préserver de l'indéchiffrable, par ce fantasme de totalité qu'il a peut-être conçu dans l'expérience de l'*Encyclopédie* et qui ne cessera de s'affirmer dans les grandes sommes romanesques du XIX^e et du XX^e siècle. Le texte n'est pas enfermé dans le cercle d'une certaine platitude référentielle. Un reste irréductible est ménagé, gage de profondeur et de mystère. Plus qu'un effet anecdotique de réel et de tableau, Diderot recherche un certain mode de présence sans commencement ni fin, une sorte de journal sans date, approprié au temps éternel de la matière ainsi qu'à l'éternité de l'œuvre écrite dans son rapport à la postérité. C'est le temps de la mémoire qui capitalise dans le désordre et sans rature. Diderot est passé maître dans l'aménagement du temps par l'écriture. *La Religieuse* déjà mêle le temps de l'histoire et celui du récit, bouleverse la chronologie et joue des effets les plus subtils d'accélééré et de ralenti. Dans *Le Neveu de Rameau*, l'aspect primordial est le présent ou bien parfois cet imparfait, ce « pseudo-itératif » dont Gérard Genette a indiqué (*Figures* III, p. 152) qu'il était dominant chez Marcel Proust. Il s'agit du temps de la lecture et du discours. C'est le temps du génie, comme si Diderot dialoguait directement avec la postérité, sur un mode inhabituel et sacré, dans une sorte d'adresse intemporelle.

La phrase de Goethe à Schiller (« Ce dialogue éclate comme une bombe au beau milieu de la littérature française, et il faut une extrême attention pour être bien sûr de discerner au juste ce qu'atteignent les éclats et comment ils portent », 21 décembre 1804) est proche de la formule de Francis Ponge au sujet d'Isidore Ducasse (« Ouvrez Lautréamont, et toute la littérature est retournée comme un parapluie »). *Le Neveu de Rameau* est un dispositif qui contrecarre nos habitudes de lecture et les procédures de l'histoire littéraire, trop

souvent soucieuse de faire coïncider l'homme et l'œuvre. Sur ce point, *La Satire seconde* est impraticable. Comme les autres écrits de Diderot, elle met en cause l'assurance du sujet et l'affirmation cartésienne d'une conscience, empêchant ainsi toute exhibition biographique. Aucune image ne se reflète au miroir de l'œuvre, qui marque ainsi l'impossibilité de l'auto-portrait et du portrait. Il n'y a pas de photogénie diderotienne, mais seulement du tremblé qui prétend imiter la vie même. L'organisation complexe du texte dévoile certaines coulisses ontologiques, et surtout les multiples postures et les différentes strates de l'individu, dont la vérité mouvante semble inaccessible, de même que dans *Le Salon de 1767* Diderot échoue à définir l'homme. Le texte agace toute lecture trop rapide dans l'attribution des voix et des rôles, et ne donne rien à identifier. On a trop inutilement débattu pour savoir où se cache Diderot, alors qu'il est partout et nulle part, et qu'en aucune façon, son visage ne peut faire surface et se surimprimer sur celui du philosophe vertueux, mais dogmatique, ou celui du Neveu, artiste certes, mais au bout du compte stérile et conformiste cynique. Le secret de l'œuvre est ailleurs, qu'on en métaphorise le principe à travers l'image du polype, du jeu d'échecs ou de l'arabesque. Il n'y a finalement que la musique. L'homme instrument devient homme orchestre par la contagion, en cadence majeure, d'une pantomime générale.

Malgré la manière dense et allusive de Diderot qui refuse l'attaque frontale et publique, une lecture attentive ne laisse rien ignorer des circonstances dans lesquelles fut écrite cette œuvre de réaction à l'expérience traumatisante de la fin des années cinquante. L'encyclopédiste règle élégamment ses comptes à part soi, sans oublier personne. Irrité par l'admiration que les Philosophes portent au roi du Prusse au moment de la guerre de Sept Ans, Choiseul avait lancé contre eux Fréron qui publie ses deux *Mémoires sur les Cacouacs* en 1757, et accuse Diderot en 1758 dans *L'Année littéraire* d'avoir

pillé les planches de Réaumur pour l'*Encyclopédie* et plagié Goldoni dans *Le Fils naturel*. La même année, Abraham Chaumeix attaque à son tour l'*Encyclopédie* dont le privilège est révoqué en 1759. Le clan du ministre avec sa maîtresse, la princesse de Robecq, la comtesse de La Mark et la Reine, affronte celui des Philosophes, soutenus par Mme de Pompadour et Malesherbes, directeur de la librairie, qui obtient finalement la permission tacite d'imprimer l'*Encyclopédie*. Si Fréron fut l'antiphilosophe le plus dangereux, Palissot, l'ami de Voltaire, fut animé par une mystérieuse rancune particulière contre Diderot. Son offensive commence en 1755 avec *Le Cercle* ou *Les Originaux*, présenté à Nancy à la cour de Stanislas Leczinski. Le comte de Tressan se fait le défenseur des Philosophes auprès du roi de Pologne en évoquant *Les Nuées* d'Aristophane et la mort de Socrate. Palissot lui répond dans ses *Mémoires pour servir à une époque de notre Histoire littéraire* où il condamne l'intolérance des Philosophes et leur esprit de parti : « L'enthousiasme de la nouvelle Philosophie était porté si loin que l'on traitait de crime irrémédiable la plus légère plaisanterie que l'on pût se permettre sur aucun de ses adeptes. » Il récidive en 1757 avec ses *Petites Lettres sur de grands Philosophes* et se moque d'un certain ton fanatique d'autorité qui rappelle celui de la « chaire ». Il cite comme exemple d'emphase l'ouverture solennelle des *Pensées sur l'interprétation de la nature* (« Jeune homme prends et lis... »). Palissot dénonce l'esprit de cabale des Philosophes, leur « air d'arbitres de la Littérature et de depositaires des Sceaux de l'immortalité », et leur façon usurpée de « s'arroger le droit de louer tous les grands hommes » auprès desquels ils se veulent les seuls « Députés de la nation ». Ce débat marque l'avènement d'une élite nouvelle qui souhaite jouer un rôle national et dont les clans rivaux s'affrontent en prétendant chacun « distribuer la gloire », c'est-à-dire le sens social, et diriger l'opinion. En 1760, la comédie intitulée *Les Philosophes* fait plus de dix mille entrées, c'est-à-dire deux fois plus que *Le Père de famille*. Helvétius, Duclos, Mme Geof-

frin, Rousseau y sont ridiculisés et particulièrement Diderot, à travers le rôle de Dortidius, en l'irrisotin du jour. Il est encore traité de « déclamateur indigeste et barbare » dans *La Dunciade* de 1763. Une notice de 1769 critique une dernière fois le style ténébreux et pédant de l'encyclopédiste, son « jargon apocalyptique », « l'amphigouri philosophique », et « l'espèce de convulsion que la plupart de nos modernes ont affectée ». A la suite de Palissot, Poinsinet met Diderot sur la scène dans *Le Petit Philosophe* de 1760, et donne en 1764 une version plagiée du *Cercle*.

Le patron de l'*Encyclopédie*, et le fondateur du drame bourgeois, se reconnaît évidemment plus volontiers au théâtre dans *La Mort de Socrate* de Voltaire, que dans un pédant de farce. Dans une lettre à Malesherbes de 1760, il promet de « ne pas écrire un mot de repré-sailles ». Sa réponse la plus forte est *Le Neveu de Rameau*, mais ce n'est pas la seule. Dans le 62^e *Mémoire pour Catherine II*, de 1773-1774, il détaille les persécutions qu'il a essuyées, explique qu'on voulut faire « du nom d'encyclopédiste une étiquette odieuse », et décrit le progrès de la calomnie « dans les cercles de la société et dans les chaires des églises ». Il enterre son principal détracteur avec la « plaisante inscription » de « Pâlis, sot » : « M. de Choiseul, qui nous haïssait sans savoir pourquoi, tira de l'obscurité un pauvre diable très méchant, sans connaissances, sans génie, sans principes, sans talent, et sans mœurs, et lâcha contre nous cette espèce d'Aristophane, qui était bien aussi pervers que l'ancien mais qui n'avait pas sa verve. » Encore sous le choc de la comédie de Palissot en 1760, Diderot s'interdit l'arme du rire et reproduit par là une attitude de dénégation à propos de la satire fréquente chez les Philosophes, toujours partagés entre la gaieté dangereuse de l'écriture et une responsabilité un peu contrainte. C'est l'attitude de Cinquars dans un court dialogue (*Cinquars et Derville*) longtemps attribué à Diderot, mais qui serait en réalité issu du cercle de Mme d'Épinay. Le thème de cette œuvre était, quoi qu'il en soit, un sujet de débat dans les salons que

fréquentait Diderot en 1760. Il s'agit d'un *Neveu de Rameau* en négatif et en sourdine. Les deux personnages du dialogue viennent de quitter précipitamment la table de Versac, un « administrateur d'hôpital » qui reçoit richement en se nourrissant de la « substance des pauvres ». Cinqmars est scandalisé qu'on se soit moqué, au dessert, d'un homme timide et honnête qui représente le « vrai mérite ». Il condamne « l'évaporation générale » et la « chaleur de tête » qui, à la fin des repas, ôtent « la faculté de réfléchir » et déclenchent un rire déplacé. On a ri, par exemple, de « l'indécente pantomime » des convulsionnaires. Cela est aussi rédhibitoire que d'aller s'amuser au spectacle des Petites Maisons. Cinqmars refuse de s'abandonner à la plaisanterie du moment, aux « anecdotes charmantes », aux « saillies divines », c'est-à-dire aux convulsions et à la joyeuse syncope du festin. Prétendant presque interdire le rire, comme le proposera plus tard Rétif de la Bretonne, il veut garder la tête froide et admet « qu'un philosophe, un juge, un magistrat rit rarement ». On ne doit pas, selon lui, contrefaire les défauts, ni se moquer des bossus. Rousseau lui-même sait pourtant s'amuser de l'infortune physique du Juge-mage Simon et avoir la dent dure dans sa critique des mœurs parisiennes. Avec *Le Neveu de Rameau* Diderot outrepassa l'interdit de la satire et s'abandonne à une moquerie générale. Il se laisse aller à l'excès et à ce qu'il appelle « le libertinage » de la conversation. A partir de ces « trois magasins » que sont pour lui Rabelais, Galiani et le Neveu, il fonde une poétique de la difformité physiologique et de la monstruosité sociale. Grâce à Jean-François Rameau, il s'installe à la table détestée que fuit Cinqmars, c'est-à-dire dans la gueule du loup.

Le Neveu de Rameau s'organise autour de la scène origininaire du vilain repas, comme rite de l'anti-philosophie. Le modèle en est donné par la table de Choiseul, où le Neveu, dans une expérience fondatrice, entend le ministre défendre l'utilité du mensonge contre la vérité, et démontrer que « les gens de génie sont détestables ». Ainsi le ton est-il donné, par le

pouvoir, aux repas de Bertin, qui apparaissent comme des assemblées criminelles et des laboratoires de la calomnie. Diderot reprend ici le thème libertin du souper prié et toute une mythologie sociale assez noire. Voici « la mauvaise compagnie » où le « vice se montre à masque levé ». Candide avec l'abbé Périgourdin et Saint-Preux assistent à de semblables réunions très louches, où un esprit parisien, négateur et méchant, inspire le jeu de massacre de la chronique scandaleuse. Par antiphrase, Rameau présente cela comme « une école d'humanité » et « le renouvellement de l'antique hospitalité », alors qu'il s'agit de « bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées ». Ce sont des auteurs qu'on ne lit point, des musiciens décriés, des actrices sifflées, des « feuillistes » malveillants qui cèdent à « la lâcheté bien connue... d'immoler un bon homme à l'amusement des autres », et traînent le génie dans la boue : « On n'entend que les noms de Buffon, de Duclos, de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, de D'Alembert, de Diderot, et Dieu sait de quelles épithètes ils sont accompagnés. » Margot la ravau-deuse, une fois parvenue et entretenue par un fermier général, convoque de telles assemblées que Rameau rêve aussi d'organiser quand il sera riche (« Nous nous tutoierons quand nous serons ivres... Nous prouverons que De Voltaire est sans génie »). C'est là (chez Bertin), dévoile-t-il, que le plan de la comédie des *Philosophes* a été conçu, et il avoue en avoir soufflé une scène. Il s'était déjà moqué des Philosophes dans un morceau de clavecin imitatif, menuet intitulé *L'Encyclopédique*, et que *L'Année littéraire* de Fréron du 27 octobre 1757 commente en ces termes : « *L'Encyclopédique* est assez bizarre de caractère ; il finit par une chute grotesque et qui fait du fracas. » On se moque, dans les soupers, de la dégringolade générale de ceux qui tombent et qu'on tâche de faire tomber. Rameau lui-même passe du haut au bas bout de la table de Bertin, avant d'en être exclu, mais, en véritable pantin, il sait toujours retrouver son équilibre. La cible favorite, offerte en pâture à la férocité sociale, est le personnage du philosophe, du

moins telle qu'elle a été figée dans un lieu commun de la satire et du théâtre depuis l'Antiquité. Contre cette image d'Épinal du pisse-froid bilieux et misanthrope, du stoïcien bourru et égoïste, l'article *Philosophe* de l'*Encyclopédie* (reprenant *Le Philosophe* de Dumarsais de 1743) tente de réagir en présentant le philosophe comme l'homme social par excellence. Ceux qui fréquentent chez Bertin au contraire ne respectent aucune valeur ni aucun devoir. Le « pacte tacite » qui les lie à leur hôte n'est fondé que sur le besoin. Pour un mauvais mot, ils reçoivent une bonne bouchée. Ils sont contraints « d'insulter la science et la vertu pour vivre », parce que « la voix de la conscience et de l'honneur est bien faible lorsque les boyaux crient ». Pour les besoins de sa cause, Diderot fait du parasite un ingrat, appelé finalement « à faire justice des Bertins du jour ». En réalité, Palissot rend hommage à Choiseul dans *La Dunciade* (« Vous connaissez l'agréable domaine, le Tivoli que je dois à Mécène ») et Jean-François Rameau flatte encore Bertin dans *La Raméide* de 1766 (« Ce mortel généreux ne connaît de plaisir qu'à faire des heureux »). Malgré lui, le Neveu est l'instrument d'une vengeance géniale, car il permet à Diderot une autre réplique que la plainte, l'invocation larmoyante et le drapé outragé. Il donne à l'auteur l'occasion d'une réponse du fort, où celui-ci affronte au plus près l'altérité, au lieu de faire la belle âme et de se cantonner dans une repartie dogmatique et sectaire, c'est-à-dire l'attitude même dont se gaussaient les anti-philosophes. Diderot prend du champ par rapport aux groupes rivaux qui firent également preuve d'intolérance. Dès lors l'instance qui a charge de faire justice n'est pas une personne, mais le texte lui-même, dans sa force anonyme, où s'exprime la vigueur surplombante du génie qui gagne, en dernier ressort, au seul véritable tribunal de la postérité. En cela, et d'un mouvement naturel, Diderot s'élève de l'anecdote. Il quitte la mesquinerie subalterne et l'écume de l'histoire, pour un débat transhistorique où la satire n'a plus d'application particulière.

Diderot délaisse le point de vue des nains pour de larges perspectives sur la gloire et la postérité. C'est son thème préféré, depuis l'article *l'encyclopédie*, où il réclame pour tous les collaborateurs la considération des siècles, aux *Lettres à Falconet* de 1766 qui sont une correspondance polémique sur le respect de la postérité, et à *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de 1782, ultime interrogation sur l'avenir. Dans ce débat toujours reconduit, *Le Neveu de Rameau* est un épisode particulier, car la présence du Neveu comme interlocuteur cynique empêche tout abandon complaisant à cette rêverie douce dont s'enchantent parfois Diderot. Sous les feux et les ricanements de Rameau, Moi tâche sans succès d'orienter la discussion sur la volupté de la vertu qui mène au bonheur et la supériorité de la bonne action sur la bonne page. Ce n'est ni le lieu ni l'heure du narcissisme béat et de la religiosité militante. Dans ce contexte, la réflexion diderotienne s'émancipe de la Sainte Trinité du bon, du beau et du vrai, qui réunit indissolublement l'art et la morale. Il est admis ici, comme dans l'article *Platonisme* de *l'Encyclopédie*, que le grand homme n'est pas toujours un homme de bien, mais peu importe, « le méchant est sous la terre ; nous n'en avons plus rien à craindre ; ce qui reste après lui subsiste et nous en jouissons ». La malfaisance est effacée par « l'éponge des siècles ». Le texte suggère un Panthéon assez grimaçant et proche de la ménagerie Bertin, où dominent la sécheresse de cœur et les petits défauts d'un moment. Racine est méchant, Rameau avare, Greuze vaniteux. Ces grands hommes, dont la vie n'inspire aucune vénération particulière, absorbent tout autour d'eux et font souffrir leurs proches. Diderot choisit un poète, un musicien, un peintre, qui s'occupent de « fadaïses » selon l'expression du Neveu (à propos du jeu d'échecs, de la musique et de la poésie). Ce ne sont pas des modèles, ni des figures de Philosophes solidaires engagés dans un combat et responsables de la même façon que ceux-ci. Seule leur œuvre, dissociée de leur conduite familiale et sociale, les juge. Cette séparation de l'éthique et de l'esthétique,

creusant un écart entre la vie et l'œuvre, convient au personnage de Jean-François Rameau, qui développe et radicalise un thème matérialiste de Diderot, celui de *La Lettre à Landois* et du *Rêve de D'Alembert* : « On est heureusement ou malheureusement né ; on est irrésistiblement entraîné par le torrent général qui conduit l'un à la gloire, l'autre à l'ignominie. » Ce déterminisme, proche de D'Holbach et de Sade, rend inutile toute considération sur le mérite puisque on ne peut imputer comme valeur, dépendant d'une responsabilité morale, ce qui est simplement le produit de la nécessité. Pour Rameau, l'inné prime l'acquis. L'éducation est inutile. Tout destin est affaire de fibre et de molécule paternelle dans laquelle il est inscrit. Avec le Neveu, l'amoralisme diderotien, qui ne concerne en général que l'homme naturel, semble s'étendre au monde social.

Si Diderot reste fidèle à l'idée de la bonté naturelle et à l'idée morale, comme le prouve la critique dernière de *La Mettrie* dans *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, ces thèmes sont relégués au second plan dans *Le Neveu de Rameau*. A l'image du philosophe, décriée par Palissot, qui était trop exclusivement centrée sur le rôle idéologique et la responsabilité morale, Diderot substitue la nouvelle notion capitale de génie. La production artistique devient le critère premier et la seule fondation durable. Le génie, selon Rameau, est une dangereuse ivraie, Socrate « un citoyen turbulent », un « particulier audacieux et bizarre » qui produit un détestable charivari. Moi accepte « le grain de folie » du génie et sa singularité choquante qui est appelée à être universalisée. Monstre qui bouscule l'ordre de la nature, le génie est un prophète destiné à être reconnu. Même s'il lui arrive de faire un moment du mal et de multiples dégâts, il est à la longue un bienfaiteur du genre humain et honore finalement son siècle. La réflexion sur le génie implique une rêverie sur les temps lointains. Diderot oppose, sur ce point, deux séries de personnages : ceux qui sont plus sensibles à la fragilité d'un présent périssable et à un naufrage général (d'Alem-

bert, Falconet, Rameau) et ceux qui sont certains de la pérennité des productions humaines (Richardson, le Diderot des *Lettres à Falconet*, Moi dans *Le Neveu de Rameau*). A l'idée de la vanité de tout répond celle de l'inscription. A l'inanité de la gloire, celle de la réalité de la gloire, comme l'illustreront Chateaubriand et Mme de Staël. D'Alembert juge qu'il n'y a rien de « solide » dans nos pensées et dans nos travaux. Prisonnier du présent, le Neveu ne reconnaît que la roue de la mode. Tout passe, « on ne parlera plus bientôt du grand Rameau ». A ce point de vue myope d'un instant, qui est celui des cabales passagères (« cette cohue mêlée de gens de toute espèce qui va tumultueusement au parterre siffler un chef-d'œuvre »), Diderot préfère « le jugement qui reste lorsque tous les petits intérêts se sont tus », et qui forme la seule véritable « opinion générale », « jugement qui assigne à toute production sa juste valeur » (lettre à Falconet du 5 août 1766). A l'idée de la dissolution et du rien qu'incarne le Neveu, Moi répond par celle d'espèce qui fait système avec la notion de génie. Rien n'est plus étranger à Diderot que le thème apocalyptique. Il se complaît plutôt à la rêverie douillette d'une matière éternelle où tout est conservé, comme il l'assure à Falconet en septembre 1766 : « Car l'individu passe, mais l'espèce n'a point de fin, et voilà ce qui justifie l'homme qui se consume, l'holocauste immolé sur les autels de la postérité. » « Songeons au bien de notre espèce [explique Moi au Neveu], aux siècles à venir, aux régions les plus éloignées et aux peuples à naître. » Dans mille ans d'ici on « enviera » Racine à la France. L'espèce, qui assure la durée, s'institutionnalise dans la Nation qui permet la capitalisation des œuvres dans le patrimoine et le musée.

L'attaque du « philosophe » contre Rameau consiste donc à lui demander d'abord compte de ses œuvres. Il s'étonne avec insistance que le Neveu n'ait « rien fait qui vaille », malgré ses bonnes qualités artistiques : « Mais entre tant de ressource, pourquoi n'avoir pas tenté un bel ouvrage ? » Cette question, Diderot se la pose à lui-même, pendant toutes ces années où il

travaille le manuscrit du *Neveu de Rameau*. Il aura toujours ce tourment, jusque dans l'*Essai sur la vie de Sénèque*, où il se plaint de la brièveté de la vie et du temps perdu. Angoissé par la dispersion de son activité, il s'inquiète de ne pas s'imposer clairement par une œuvre majeure. La critique des anti-philosophes porte très précisément sur ce point. Dans ses *Trois siècles de la littérature française* de 1772, l'abbé Sabatier de Castres, ami de Palissot, présente Diderot comme un polygraphe inconsistant : « Auteur plus prôné que savant, plus savant qu'homme d'esprit, plus homme d'esprit qu'homme de génie; écrivain incorrect, traducteur infidèle, métaphysicien hardi, moraliste dangereux, mauvais géomètre, physicien médiocre, philosophe enthousiaste, littérateur enfin qui a fait beaucoup d'ouvrages, sans qu'on puisse dire que nous ayons de lui un bon livre ». Palissot fait une semblable remarque à propos de l'*Encyclopédie* (« Mais on se réserve la liberté de penser qu'un Dictionnaire, quelque bon qu'il puisse être, ne fut jamais un ouvrage de génie. » *Petites Lettres sur de grands philosophes*) et même à propos du drame bourgeois (« Cette compilation si difforme... monstre né de l'impuissance des auteurs. » Notice de 1769). C'était dénier à Diderot le statut d'auteur et à ses écrits celui d'œuvre. Il faudra plus d'un siècle pour que soit reconnue positivement l'identité littéraire de Diderot. On ne voit d'abord en lui que désordre, discontinuité et inachèvement. Peu à peu, il apparaît que ce système énonciatif si singulier et cette façon de ne pas faire véritablement de livre, forment le principe d'une œuvre très moderne. En accusant doublement Diderot de plagiaire pour l'*Encyclopédie* et pour *Le Fils naturel*, Fréron formule le premier une mise en question et un doute tenaces. Ces critiques font mouche au plus profond d'une obsession de Diderot qui écrit dans des fragments sans date : « ... je vis d'une vie imitative qui n'est pas la mienne... je suis un hors-d'œuvre... » (*Oeuvres complètes*, édition de Roger Lewinter, 4, 932). Par le Neveu, personnage inabouti et imitateur stérile, Diderot se libère d'un thème névralgique et du péril de

l'inconsistance. Jean-François Rameau avoue qu'il est travaillé par « ce mépris de soi-même ou ce tourment de la conscience qui naît de l'inutilité des dons que le Ciel nous a départis ». « C'est le plus cruel de tous », selon lui. En outre, « s'appeler Rameau est gênant ». Subissant ce nom prestigieux qui lui appartient d'autant moins en propre qu'il n'a pas le don de l'illustrer par lui-même, il reconnaît qu'il est « jaloux de son oncle » et « fâché d'être médiocre ». S'il savait à son tour composer de beaux morceaux de musique, il « s'endormirait au murmure de l'éloge » et « ronflerait comme un grand homme ». Au lieu d'avoir la tête haute et de jouir d'un sommeil satisfait, il est voué au ressentiment et à la culpabilité. Privé de « cette belle manie de l'inscription » évoquée par Diderot dans la lettre à Falconet du 17 mars 1766, il est réfractaire à tout ce qui fait trace. Il ne « sait pas l'histoire » parce qu'il ne sait rien, ni « écrire », ni « fagoter un livre », alors que Moi l'exhorte à la notation et à fixer sa méthode : « A votre place, je jetterais ces choses-là sur le papier. Ce serait dommage qu'elles se perdissent. » Le Neveu finit par avouer son secret. Il a beau se frapper la tête : « Le Dieu est absent. » Comme l'explique Rousseau dans l'article *Génie* du *Dictionnaire de musique* : « En as-tu, tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas, tu ne le connaîtras jamais... » La fibre lui manque, cependant Rameau a d'autres talents et en fin de compte, « si ce n'est pas de la gloire ; c'est du bouillon ». Il n'échappe pas à son destin de parasite.

Ce rôle qui correspond sans doute à la personne historique du Neveu convient surtout au genre de la satire choisi très explicitement par Diderot. Rameau le parasite est le personnage-titre de l'œuvre, dont le sous-titre, précisé sur le manuscrit autographe, est *Satire seconde*. La *Satire première sur les caractères et les mots de caractères, de profession, etc.*, a été écrite en 1773. Diderot a intitulé *Satire seconde* une œuvre conçue bien avant celle-ci, mais terminée beaucoup plus tard, et qui en développe magistralement certains thèmes, comme celui de la physiognomonie ou celui de la ménagerie

sociale. L'exergue tiré d'Horace (satire VII, livre 2) redouble la référence à un genre millénaire, et illustre un thème stoïcien : seul le sage est libre, les fous sont esclaves du besoin. Le Neveu qui représente l'*inaequa-litas* latine, l'inconstance et le mélange, donne la couleur et l'allure dominante du texte, dont il est la divinité éponyme. Ce personnage de parasite est hérité de la comédie latine de Plaute et de Térence, des œuvres d'Horace et de Juvénal, de Pétrone et de Lucien, ainsi que de Rabelais auquel Diderot renvoie plus directement. Le Neveu reconnaît qu'il n'a pas inventé le rôle, mais il prétend que personne ne l'a dépassé en exécution. Diderot reprend le cliché du bouffon et du fripon carnavalesque, en l'actualisant par la référence implicite à Scarron, Lesage et Sterne, et en l'inscrivant dans une certaine faune du XVIII^e siècle. Il en fait une « espèce » (« ce que nos Bourguignons appellent un fieffé truand »), une figure bohème et louche de la bambochade, qui évoque le clan provincial des Dijonnais (Piron, Cazotte) ou celui des Bretons (Fréron le gros buveur, le libertin Duclos, le gourmand La Mettrie). A ce typage de l'encanaillage, s'ajoute le registre bas de l'obscénité et de la scatologie, qui cause la disgrâce de Rameau. Bertin est payé en monnaie de singe par son Fou qui le vomit et envoie des vanes à tous vents, inspiré par une verve excrémentielle. « Il y a des circonstances où je laisse tout aller sous moi », dit le Neveu qui évoque les coliques de la chienne Criquelette et les « autres légères indispositions » de ses maîtres, par où tout va « copieusement » à sa perte. Un certain XIX^e siècle compassé et qui s'identifie dérisoirement au bon ton (Villemain, Nisard, Janin, Barbey) ne pardonne pas à l'auteur de se compromettre avec cette « abjection » du Neveu que Moi ne cesse de dénoncer. Diderot se confond alors un moment, pour la postérité, avec la silhouette poissarde de Rameau.

Avec le Neveu, le thème du parasite ne se réduit pas à la déconvenue culinaire d'un cherche-midi ou, selon l'expression de Cazotte, d'un « chevalier errant à l'heure du dîner ». Le cliché rhétorique est renouvelé et

animé par une conception globale du personnage, biologique et sociale. D'après L.-S. Mercier, Jean-François Rameau avait une « doctrine » de la « mastication » et considérait que le seul but de l'activité humaine était de se « placer quelque chose sous la dent ». Chez Diderot qui, en 1770, s'intéresse plus particulièrement au marché des grains et écrit *L'Apologie de l'abbé Galiani*, cela devient un véritable système qui rappelle les grandes analyses rousseauistes : « Que diable d'économie, des hommes qui regorgent de tout ; tandis que d'autres qui ont un estomac importun comme eux, et pas de quoi se mettre sous la dent... Dans la nature, toutes les espèces se dévorent, toutes les conditions se dévorent dans la société. » Il faut donc que ceux qui ont tout « restituent ». Le parasite est un des instruments de ce rééquilibrage social. Comme la pauvre Manon qui a toujours peur de manquer de pain, Rameau refuse de dissocier sa vie sociale de ses besoins les plus élémentaires. Ces deux domaines ne sont séparés que dans une évaluation abstraite, alors que la réalité les réunit toujours comme le prouve la pantomime des gueux qui « se réconcilient à la gamelle ». Le Neveu subit, de même qu'un être vivant, les lois de la physiologie. Il respire, mange, dort, illustrant la réflexion diderotienne, scientifique et matérialiste, sur la sensibilité de la matière, ainsi qu'un choix hédoniste en faveur du monde sensuel. Dans les périodes fastes où ce gourmand est traité comme « un coq en pâte » et jouit de « l'industrie des cuisiniers », il ne « perd » pas un coup de dent, boit « largement », mange « bien », et recherche des « plaisirs de toutes les couleurs ». C'est toujours à l'appétit qu'il en revient, comme Arlequin ou Jacob, car « il est dans la nature d'avoir appétit ». Cette faim perpétuelle qui stimule son dynamisme est le signe de sa vitalité accordée aux rythmes profonds. Il passe par les vicissitudes de ces différents états que sont le sommeil, la digestion, l'évanouissement. Comme il est le meneur de jeu, il ne peut cependant faire défaut, à la différence de Jacques qui s'enivre au champagne à mesure que l'hôtesse raconte l'histoire de Mme de La Pom-

meraye. Quand le Neveu demande à boire parce qu'il est « enrôlé » et pour se ranimer, Moi surveille la bouteille, qu'il déplace, pour l'empêcher de se « noyer », car son rôle, comme celui du comédien, est plutôt d'enivrer les autres que de s'enivrer lui-même. La bière et la limonade qu'on lui sert au Café de la Régence et qui renflouent son énergie symbolisent l'ébullition de son esprit pétillant et soluble.

Le curieux couple de Lui et de Moi convient au projet de la satire car il permet de confondre les anti-philosophes à la fois par la moquerie et l'indignation vertueuse, et de faire ainsi doublement « pâlir le sot ». A la manière des *Dialogues des morts* de Lucien et de Fontenelle, Diderot s'amuse en outre à confronter les personnages antagonistes du parasite et du philosophe, du Sage et du Fou, qui subissent une contagion réciproque dont il tire le meilleur parti. Un semblable attelage, fantasque et déséquilibré, qui va à hue et à dia, est nécessaire à la mise en scène très singulière de tous les grands textes diderotiens. Un personnage hors de soi est toujours donné en spectacle à un faire-valoir qui a tous ses esprits, en retrait et un peu absent, ce qui lui permet d'autant mieux d'enregistrer, scrutateur consciencieux au chevet ou au parterre. C'est, dans la *Lettre sur les aveugles*, le pasteur Holmès recueillant les dernières paroles d'un géomètre qui meurt en niant « l'ordre admirable de la nature ». C'est Julie de Lespinasse ne perdant aucune parole de D'Alembert qui, depuis l'état second de son rêve, décrit l'ordre éternel de la matière. C'est Diderot penché sur les sourds et muets et les convulsionnaires, ou à l'écoute des artisans, animé par la passion de connaître et investi du rôle de transmettre ce savoir par écrit. Le dialogue où se conjuguent le délire et une conscience aiguë, sans que l'on sache bien qui est le serviteur et qui est le maître, devient ainsi une sorte de dévoilement rituel, un geste à la fois poétique et scientifique, un double jeu de relais par quoi le texte parasite des intensités inouïes qu'il réussit à capter. Enquêteur de génie, l'encyclopédiste est branché sur l'extérieur, scribe des êtres qui vaticinent et dont il peut seul délivrer le message.

Celui du Neveu est un des plus profonds. Cet original réalise supérieurement l'ancienne fonction du bouffon qui, bien au-delà de l'art de faire rire pour désennuyer, consiste en une mise à nu et une effraction : « Il secoue, il agite... et fait sortir la vérité... grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. » Vis-à-vis de Moi enfermé dans son quant-à-soi et la mélancolie de son rôle trop bien réglé, Rameau, par ses pitreries, bouscule et perturbe la notion d'identité. Il en illustre la faillite, de même que d'Alembert qui s'oublie dans sa perte sexuelle. Sous un ciel qui n'est jamais le même et sous le signe de Vertumne (dieu des saisons et du changement de temps évoqué dans l'exergue d'Horace), le Neveu qui « dissemble constamment de lui-même » est « vacillant dans ses principes », ballotté sans cesse au gré aléatoire d'une loi d'alternance. Girouette sans point fixe, il change brusquement d'état, comme la Supérieure d'Arpajon dans *La Religieuse* aussi sensible que lui à la musique et dont « la figure décomposée marque tout le décousu de son esprit ». Moi qui paraît d'abord immobile dans son rôle d'observateur et de conscience pleine s'appartenant solidement subit finalement la fascination de ce clown matérialiste qu'est le Neveu, et se trouve frappé d'indécision, ne sachant s'il doit rester ou fuir. Il y a soudain péril en la demeure de ce Moi si imperturbablement présent à lui-même. « Il n'y a qu'un seul grand individu ; c'est le tout », s'écrie d'Alembert, et Rameau répond en écho : « Que le diable m'emporte, si je sais au fond ce que je suis. » Il met en question le leurre d'une conception finaliste de l'individu, car (selon le *Discours sur la poésie dramatique*) « dans un même homme, tout est dans une vicissitude perpétuelle, soit qu'on le considère au physique, soit qu'on le considère au moral ». Le Neveu illustre un fantasme de fusion et d'osmose, qui définit pour Diderot le mode d'existence du particulier dans le tout. Dans un océan de matière délié de la tutelle spiritualiste, la mémoire et la conscience, uniques fondements de l'individu, fédèrent des bribes d'énergie non liées qui circulent

et communiquent. L'individu est donc par principe un mélange et un hybride, une réalité infiniment diverse et hétérogène. Rameau est un « composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison ». Cette notion est ancienne. Saunderson, dans la *Lettre sur les aveugles*, dévoile en mourant que le « monde est un composé », et l'article *Encyclopédie* définit déjà l'homme comme « un composé bizarre de qualités sublimes et de faiblesses honteuses ». Avec le Neveu, figure arcimboldesque de la farce agitée par un malicieux tremblement des signes, Diderot met en jeu une poétique complète du « composé » en l'étageant dans toutes ses dimensions (biologique, psychologique, morale, esthétique). A cette dissonance tétratologique et à ce monument d'inconstance que représente ici Rameau, le texte ne peut opposer, comme c'était déjà le cas dans l'article *Encyclopédie*, que le seul monument durable de l'œuvre écrite.

Moi catonise, fidèle à son rôle de Philosophe, alors que le narrateur du prologue prévient qu'il abandonne son esprit « à tout son libertinage » : « Mes pensées, ce sont mes catins. » Le Neveu favorise ce mouvement et plus généralement l'encanaillement de la philosophie, dont il ébranle les bases. Le Palais-Royal, lieu mal famé de tous les échanges et des rencontres pour la conversation, la prostitution et le jeu, représente à lui seul le « vaste tripot du monde ». La marotte de ce fou de Rameau est d'y jouer le rôle de « colporteur », furet agile à relayer la rumeur et l'excitation louche, au milieu des gazetiers à la bouche et des nouvellistes à la main. Moi se scandalise de l'original tout en se laissant titiller par lui. Rameau lui offre un spectacle aussi plaisant et bienvenu que celui du libertin dont Diderot explique à Sophie l'utilité, parce qu'il « tient la place du libertinage qu'on s'est interdit » (lettre du 7 octobre 1761). Le Neveu fait souffler sur le texte un petit vent de folie et lui donne cette allure désordonnée que Moi s'interdit, annonçant ainsi l'avènement du philosophe-artiste et une émancipation signalée dans de nombreux autres ouvrages. Dans la lettre à Falconet du

17 mars 1766, Diderot oppose le style du philosophe, sec et squelettique, à celui de l'orateur qui, vivant « polype », « anime, vivifie », et se confond avec la poésie. Il explique, dans le *Salon de 1767* (sixième site), que l'esprit philosophique est ennemi du mouvement et des figures : « Le règne des images passe à mesure que celui des choses s'étend. Il s'introduit par la raison, une exactitude, une précision, une méthode, pardonnez-moi le mot, une sorte de pédanterie qui tue tout... L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. » A la méthode qui ordonne et classe tout uniformément, Diderot préfère l'esprit d'invention qui « s'agite » et « se remue d'une manière déréglée » (*Réfutation d'Helvétius*), de même qu'il est plus satisfait de quelques idées de génie lancées dans un « essai » que des lourdes redites d'un « traité ». Pendant toutes ces années où il reprend le texte du *Neveu de Rameau*, Diderot éprouve une certaine lassitude de la philosophie et des contraintes du savoir encyclopédique. Parce qu'il a besoin de jeter hardiment le filet au-delà d'une rationalité univoque et linéaire, et de pêcher en eau trouble, dans le foisonnant domaine des arts, il se met en vacance de la philosophie comme système uniquement préoccupé d'un rapport à la vérité, et du rôle trop guindé du Philosophe. Céder à la « licence » et au « libertinage » de la conversation, c'est concevoir une autre logique plus souterraine, apparentée à la folie et au rêve. Par ce jeu aléatoire et gai, fondé en apparence sur le disparate et le décousu, Diderot l'oiseleur capte le chant du monde et découvre son style qui est aussi le plus approprié à sa position matérialiste. Seule résonne la statue de Memnon, celle du génie capable d'inventer une nouvelle raison en s'abandonnant aux « grands enthousiasmes de la vie » et au plaisir multiple des arts.

Le talent principal de Rameau est la pantomime. Son numéro de bateleur peut apparaître comme une agitation et un gag dérisoires, surtout quand il prétend imiter la musique qu'il est incapable d'écrire. Entre Lui et Moi pourtant, passe à ce moment-là une communica-

tion secrète (« Il est sûr que les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes »), preuve que Diderot prend cette imitation au sérieux. La pantomime n'est pas un simple accessoire de sa dramaturgie, mais un élément d'une théorie générale de l'imitation très important dans la pensée esthétique du XVIII^e siècle, et dont le texte fondateur est l'ouvrage de Charles Batteux de 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. A la suite d'Aristote et d'Horace, l'abbé définit un système général de représentation qui respecte une certaine hiérarchie, sans que l'on sache très bien s'il s'agit d'imiter une nature naturelle (réaliste) ou un modèle artificiel (idéal). Au sommet de la pyramide, il place la poésie et les arts de la parole. La rhétorique prescrit les règles de tous les autres arts, en vertu de ce principe fédérateur de l'imitation qui les fait communiquer. Ce modèle global convient à Diderot et à sa conception du génie, confortée par l'expérience synthétique de l'*Encyclopédie*. De même qu'il a voulu parler la science de son temps sans être un savant et décrire les arts mécaniques sans avoir accès à la pratique de l'artisan, de même il aime à rêver indéfiniment l'ensemble des Beaux-Arts. On le voit ainsi en éternel conseiller, sans cesse consulté, enthousiaste parfois stérile et critique superfétatoire, qui sermonne Greuze, Falconet ou Saurin, en renversant complètement leurs projets pour leur indiquer son idée d'un tableau, d'une statue ou d'un drame. Cette rêverie au conditionnel sur l'œuvre absente est une de ses pentes familières, fondatrice de son style et de son esthétique. Un des épisodes les plus surprenants, illustrant le mieux cette assurance mimétologique, est une lettre à Falconet où Diderot, partant d'un tableau perdu de Polygnote mentionné par Pausanias, déplore la froideur de la description et finit, en s'échauffant, par réinventer l'œuvre à jamais disparue. Falconet indique justement les limites de cette attitude, en répondant qu'il ne faut pas confondre « la pensée d'un tableau avec son exécution ». C'est en proie à une illusion semblable que le Neveu pousse l'euphorie mimétique jusqu'à l'évanouissement, mais il

marque aussi le dépassement matérialiste de la conception logocentrique de l'imitation, car il favorise l'envahissement du texte par les intensités musicales (souffle, accents, ponctuation, grande extension du lexique). Plus généralement, l'écriture de Diderot devient progressivement de moins en moins rhétorique, et de plus en plus figurale. Il découvre, en même temps que Chardin, une réelle dimension picturale de l'écriture, et pense les contaminations transformatrices des différents arts non plus à partir d'un principe rhétorique, mais à partir de la réalité pratique d'un signifiant impur. Il peut ainsi prétendre jouer ce rôle de chef de file et d'initiateur des nouvelles formes esthétiques que lui déniaient ses ennemis.

Le Neveu de Rameau est une sorte de manifeste où Diderot poursuit et précise sa très originale réflexion sur les arts. Les références les plus nombreuses sont (ainsi que le personnage-titre le fait attendre) au théâtre, à l'opéra et en général à la musique, dont le grand Rameau est un des plus glorieux représentants. Les encyclopédistes sont d'abord impressionnés par ce cartésien qui a une grande ambition théorique et déduit le principe simple de l'harmonie d'une loi acoustique physico-mathématique. Diderot reconnaît très tôt son rôle dans « le progrès de la science ». Dans ses *Principes d'acoustique* de 1748, il définit le plaisir musical comme « la perception de rapports simples » et analyse la même année dans le chapitre 13 des *Bijoux indiscrets* l'art intelligent et sensuel de Rameau qu'il oppose à celui de Lulli. Suzanne Simonin dans *La Religieuse* chante un air tendre et voluptueux de *Castor et Pollux*, le plus grand succès de Rameau. Raynal prétend même que Diderot aurait aidé celui-ci à rédiger sa *Démonstration des principes d'harmonie* présentée comme mémoire à l'Académie des sciences en 1750. D'Alembert cède d'abord lui aussi au charme de ce musicien-mathématicien et le place à côté de Descartes, Newton et Voltaire dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, où il déclare « qu'il aura toujours l'avantage d'avoir le premier rendu la musique une science digne d'occuper les

philosophes ». En 1752, il publie ses *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Puis les articles de Rousseau dans l'*Encyclopédie* opposent une conception plus expressive et moins intellectualiste de la musique aux ouvrages de Rameau, qui répond par un recueil des *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* et une *Lettre aux philosophes* en 1762. Pris au jeu de la polémique d'autant plus qu'il recherche l'estime des savants et des philosophes, et qu'il surévalue son œuvre théorique, Rameau tombe dans une sorte de délire pythagoricien sur la musique et les nombres. D'Alembert dénonce alors ses « écarts » et son « faux air scientifique », au moment où la nouvelle acoustique de Daniel Bernouilli relègue définitivement celle sur laquelle se fondait le musicien. Diderot a une attitude nuancée à propos de Rameau dont il a partagé longtemps les vues. Cette illustre figure qui domine la musique française du XVIII^e siècle est associée à la thématique profonde du *Neveu de Rameau*, et tout d'abord comme exemple de la vicissitude des choses humaines : lui qui nous a « délivré du plain-chant de Lulli » est à son tour enterré par les « virtuoses italiens ». *Sic transit gloria mundi*. C'est autour du grand Rameau que s'organise le débat et se définit l'enjeu qui importe à Diderot. Le musicien est présenté comme un théoricien flou qui a écrit des « bouts de chant » avec des « idées décousues ». Contre l'Académie royale du cul-de-sac responsable de la réaction lulliste et ramiste des années soixante, Diderot fait ressortir l'aspect démodé d'une esthétique à l'usage des vieilles perruques, utilisant des accessoires poussiéreux et incapable de s'émanciper du genre artificiel et usé de la tragédie lyrique conçu par Quinault et Lulli. Tout est languissant dans ces mécaniques ballets de cour, ces machines héroïques, ces fastes de la mythologie, ces madrigaux insipides, ce pédantisme froid. Présentée ainsi, l'œuvre de l'oncle vient à point faire contraste avec les conceptions du Neveu, qui préfère à la loi monotone de l'harmonie une poétique de l'alternance et de l'inégalité des tons. Son art de la fugue est celui de la

dissonance et de la dynamique hétérogène du composé. Rameau, dont la vieillesse a été troublée par les critiques injustes des Philosophes, offre une autre image du grand homme calomnié, qui vient doubler celle de Diderot. On s'apprête cette année seulement à réhabiliter la mémoire du musicien et à rendre son œuvre au patrimoine, car, selon la belle expression de Francis Ponge, « dans une gavotte de Rameau, toute la France danse ». La création des *Boréades* avec deux siècles de retard (en juillet 1982 à Aix-en-Provence) a confirmé la vigueur subtile de cette musique profonde et gaie, occultée par un trop long règne exclusif des musiques allemandes et italiennes. Diderot pourtant avait de bonnes raisons de critiquer le vieux maître, défenseur de genres déclinants et qui refusait de s'adapter au changement du goût. Uniquement préoccupé d'approfondir son style génial, sans référence aucune aux modes, il ne s'intéressait pas à cette évolution de l'opéra que lui suggérait Voltaire en réclamant plus de vraisemblance et plus d'action.

Le Neveu de Rameau s'inscrit dans ce grand débat sur la musique française qui avait commencé avec la Querelle des Bouffons de 1752, quand la représentation de la *Serva Padrona* de Pergolèse par la troupe italienne avait partagé l'opinion entre le Coin du Roi et celui de la Reine. Rousseau, qui triomphait alors avec *Le Devin de village*, avait critiqué la tradition de l'opéra dans sa *Lettre sur la musique* de 1753 et ses articles l'*Encyclopédie*. Cette machine de guerre théorique terroriste s'impose à tous pour longtemps, parce est fondée sur une forte conception philosophique sur la réflexion de Rousseau à propos de l'origine langues. Au commencement, il y a la pulsion du phrasé et de la voix. Ce qui prime à l'origine, donc l'accent et la mélodie expressive dont le la articulé est l'inévitable dénaturation dans un code. chant, mouvement spontané de la nature, est l'âge de l'expression, que singe le système abstrait du langage et dont il exprime indéfiniment la nostalgie. démontrer la supériorité de la musique italienne, Saint-

Preux dans *La Nouvelle Héloïse* (I, 48) explique que la musique ne se limite pas à l'impression purement mécanique et physique, mais qu'elle a « affaire au sentiment », et dévoile « le lien puissant et secret des passions avec les sons », alors que « la seule harmonie n'a jamais rien su dire au cœur ». Affirmer en outre qu'il n'y a « dans l'harmonie aucun principe d'imitation », c'était mettre Rameau hors jeu en prétendant que son système était incompatible avec le principe commun des Beaux-Arts selon Batteux. Cela est d'autant plus paradoxal qu'il n'y a pas d'art plus imitatif que celui de Rameau. Nul n'a tenté plus savamment que lui de transposer, dans des accords, une aurore (*Zaïs*) ou la turbulence des vents et de l'orage (*Les Boréades*). Il ne s'agit pas cependant, selon la théorie de Rousseau, d'imiter symphoniquement des phénomènes naturels, comme dans *Les Quatre Saisons*, la *Symphonie pastorale* ou *La Moldau*. La vraie nature à imiter, ce sont les accents de la passion que seule la musique vocale peut rendre. Le matérialiste Diderot reprend à son compte la définition très humaniste et anthropomorphique de la musique selon Rousseau. Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, *l'Essai sur la poésie dramatique* et *Le Neveu de Rameau*, il réaffirme qu'il faut imiter le « cri animal de la passion », qui doit « nous dicter la ligne qui nous convient ». L'énergie de la passion sert de modèle au musicien qui s'inspire des scènes de la rue, d'un gueux qui demande l'aumône, d'un homme dans le transport de la colère ou d'une femme jalouse et furieuse : c'est un Italien, c'est Duni qui est venu « nous apprendre à donner de l'accent à notre musique, à assujettir notre chant à tous les mouvements, à toutes les mesures, à tous les intervalles, à toutes les déclamations, sans blesser la prosodie ». Dans sa définition globale du principe de l'imitation appliqué à la musique, Diderot fait prudemment apparaître le débat dans toute sa complexité : « Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art et inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques et des accents de

la passion ; et vous voyez qu'en changeant là-dedans les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture, à la poésie. »

Si Diderot fait sa part à la musique instrumentale et à l'imitation des phénomènes de la nature, il privilégie, ainsi que Rousseau, l'imitation de la déclamation qui offre « toutes sortes de caractères » aux nouveaux genres musicaux. En vertu de cette hiérarchie, le violon doit singer le chanteur, et la ligne mélodique dont l'accent est la « pépinière » doit à son tour coïncider avec celle de la déclamation. Le bel air et le beau récitatif vont de pair. Il s'agit, selon l'expression de Rousseau (dans ses *Fragments d'observations sur l'Alceste de M. Gluck*) de « déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique ». Le Neveu démontre que la crise de la musique française est d'abord celle du livret. Cela explique la ruine de Lulli, de Campra, de Mouret et du « cher oncle », qui ne « savent pas encore ce qu'il faut mettre en musique », parce que « la poésie lyrique est encore à naître ». Leurs « charmants poèmes », faits d'épigrammes, de sentences ingénieuses, de madrigaux légers, ne conviennent pas au nouvel esprit musical. « J'aimerais autant avoir à musiquer les *Maximes* de La Rochefoucauld et les *Pensées* de Pascal », s'écrie Jean-François Rameau qui réclame, à la place de l'art maniéré, l'énergie du « cri animal ou de l'homme passionné », que seule une prosodie renouvelée peut imiter : « Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations. » La langue italienne se prête mieux à cette nouvelle esthétique, que servent aussi les musiciens et les librettistes italiens très novateurs comme Duni et Métastase. « Si l'on tolère plus longtemps cette canaille chantante de la foire, la musique nationale est au diable », pensent les Rebel et les Francœur qui ne font plus recette. Avec la fusion, en 1762, du théâtre de la Foire et de la Comédie italienne, s'était formé un lieu ouvert aux recherches et aux genres neufs. Le grand Rameau continue jusque dans *Les Boréades* de chanter

l'amour et le bonheur à la mode ancienne (« Jouissons de nos beaux ans, apprenons à être heureux... le sentiment de la tendresse s'envole sur les ailes du temps »). Ces airs, aussi magnifiques qu'ils soient, apparaissent alors « gothiques », parce que la nouvelle sensibilité du vrai, du naturel et de la simplicité, est devenue un très fort enjeu polémique et idéologique. On dirait, aujourd'hui, qu'elle représente la « modernité » dans les arts de cette époque, dont elle bouleverse et fait évoluer les codes. Alors que la tragédie lyrique n'illustre que des formes poétiques usées, l'opéra-comique se tourne vers de nouveaux sujets où s'allient naturellement la courbe dramatique et l'expressivité musicale, réalisant ainsi l'idéal proposé par Rousseau d'une « musique dramatique ou théâtrale » qui « concourt à l'imitation, ainsi que la poésie et la peinture » (article *Imitation* du *Dictionnaire de musique*). L'opéra-comique est alors un genre expérimental où sont conçus simultanément les rapports de la musique, du livret et de la mise en scène, un genre divers en pleine expansion où prolifèrent les formules nouvelles, les airs originaux et les « ariettes », comme dans *Le Devin de village* de 1752 ou *La Coquette corrigée* de Dauvergne de 1753. A la déclamation syllabique périmée, succèdent des accents pittoresques et pathétiques. Les grandes machines mythologiques sont remplacées par les modestes pastorales et la mise en scène de l'artisan, c'est-à-dire par le genre sérieux et même larmoyant qui s'impose à partir de 1760. Le Neveu cite deux airs de Philidor, tirés du *Maréchal-ferrant* et du *Jardinier et son Seigneur* de 1761. L'opéra-comique tient compte de l'évolution récente du théâtre et du roman, auxquels il emprunte ses sujets : c'est en 1765 *L'École de la jeunesse* de Duni d'après Lillo et *Tom Jones* de Philidor d'après Fielding, en 1769 *Le Déserteur* de Monsigny d'après L.-S. Mercier, et les ouvrages de Grétry à partir de 1768. Cet effort, pour mettre en musique le théâtre et le roman de l'époque, ne pouvait que satisfaire Diderot qui avait opposé l'esthétique totale du drame à la tragédie et à l'opéra classiques, et le

justifiait dans son entreprise de renouvellement des arts. La postérité de ces recherches musicales dont *Le Neveu de Rameau* témoigne est immense. *Les Noces de Figaro* sont un aboutissement exemplaire de cette volonté de concilier le drame et la musique, et Baudelaire cite *Le Neveu de Rameau* dans son article sur *Tannhäuser*.

Si le crescendo dramatique du *Neveu de Rameau* culmine avec la pantomime des gueux, c'est-à-dire le thème ancien, moral et social, du théâtre du monde où chacun joue son rôle, Diderot décrit aussi les milieux du théâtre de son temps dont il dénonce les formes périmées. C'est une autre réponse à Palissot qui, en attaquant violemment *Le Fils naturel*, visait les prétentions réformatrices de l'encyclopédiste et son désir d'inspirer un théâtre nouveau. Déjà, dans *Les Bijoux indiscrets* de 1748, Diderot fait la critique du théâtre de même que Voltaire et Rousseau dans les épisodes parisiens de *Candide* et de *La Nouvelle Héloïse*, preuve que le débat sur les arts était pour eux un aspect essentiel de la lutte philosophique. Rameau fréquente les comédiens à la table des riches et des puissants. Comme client de Bertin, il est contraint de soutenir la carrière de la petite Hus, la protégée de celui-ci, mauvaise actrice pour laquelle il doit dénicher des auteurs de pièces nouvelles et faire la claque. Il affronte alors les « huées d'un public qui juge bien » et risque d'entendre « chuchoter à côté de soi : c'est un des valets déguisés de celui qui couche ». Dans l'appréciation des acteurs, grand sujet des conversations et des gazettes parisiennes, le Neveu s'attaque donc aux rivales de la Hus, à cette « minaudière de Dangeville... qui marche presque courbée en deux sur la scène, qui a l'affectation de regarder sans cesse dans les yeux de celui à qui elle parle, et de jouer en dessous, et qui prend elle-même ses grimaces pour de la finesse, son petit trotter pour de la grâce », et à cette « emphatique Clairon qui est plus maigre, plus apprêtée, plus étudiée, plus empesée qu'on ne saurait dire ». C'est en fait aussi plus sérieusement une critique générale de la technique des acteurs

que formule Rameau, car cette « déclamation » de la « simple nature » inspirée par l'énergie des passions, à quoi Duni réussit à assujettir le chant, il ne faut surtout pas, selon lui, aller en chercher un exemple dans un système théâtral exténué : « Or n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leurs déclamations puissent nous servir de modèles. Fi donc. Il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai. » Il n'y a pas de Garrick français. A travers le Neveu, Diderot règle ses comptes avec les acteurs qui, enfermés dans leur paresse corporatiste et la sclérose de leur métier, ont résisté au nouveau modèle dramatique dont il rêvait. Sa réflexion, considérable pour l'évolution du théâtre, où sont définis les éléments d'une dramaturgie globale, a commencé en 1757 avec *Le Fils naturel* et *Les Entretiens sur Le Fils naturel*, et s'est poursuivie en 1758 avec *Le Père de famille* et le *Discours sur la poésie dramatique*, ainsi qu'en 1777 avec *Le Paradoxe sur le comédien*. Il s'agit de renouer avec l'Antiquité en rétablissant le théâtre dans sa fonction pédagogique et sociale. Cela implique une politique culturelle nationale avec des écoles de comédiens et une nouvelle architecture des salles. Pour Diderot, tout est à revoir dans le théâtre de son temps qui lui semble « faux » aussi bien par les sujets que par la symétrisation générale du jeu, alors que « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage » (*Discours sur la poésie dramatique*). Il désire donc un peu d'orage et de vent frais dans la poussière des rideaux, et l'irruption d'une extériorité cosmique sur le boudoir de la scène française où les ficelles des machines et du métier doivent faire place à un pathétique explosif et paroxystique. Ce que Diderot a conçu sous l'étiquette et autour de la notion de drame bourgeois ne se réduit pas à une banale esthétique réaliste, mais se présente comme une véritable théorie du signifiant théâtral qui fonde la « mise en scène » dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. L'encyclopédiste part d'une réflexion sur le manque, fondateur de tout processus de signification, et met en pratique dans son œuvre une dialectique complexe de la

présence et de l'absence. Une admirable continuité expérimentale le conduit de la biologie à la réflexion sur les arts. L'observation sensualiste des infirmes est ce laboratoire unique qui lui permet de concevoir une logique du signe, de décomposer et recomposer la chaîne signifiante dans son jeu d'associations et de suppléance. La *Lettre sur les sourds et muets* atteste ce lien évident et profond des préoccupations scientifiques et esthétiques : « Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges ; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui, ne comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne pas entendre. » Sans les sourds et muets Diderot n'aurait pas eu l'idée de ce regard intense. Si le musicien va en aveugle et si l'amateur de peinture est en principe un sourd, l'homme de théâtre doit être la conjonction hétéroclite des deux, capable de dissocier l'image et le son en les faisant jouer alternativement ou simultanément, selon un processus de cache ou d'addition. Ainsi, le spectacle se creuse, s'étage et se pluralise dans différentes lignes concurrentes. La formule simple du *Discours sur la poésie dramatique* (« Le geste doit s'écrire souvent à la place du discours ») marque l'invention de la mise en scène moderne, qu'illustrent aujourd'hui, par exemple, le célèbre spectacle de Bob Wilson intitulé précisément *Le Regard du sourd*, ou bien l'écriture filmique, fondée depuis le passage du muet au parlant sur le double jeu logique des images et des sons.

Quand on parle de l'échec de Diderot au théâtre, on oublie que ses thèses furent le signal d'une évolution du goût et des arts. Dans ses *Lettres sur la danse* de 1760, Noverre réclame une transformation complète de

celle-ci en transposant les idées de Diderot auxquelles il renvoie explicitement. Si la référence à Noverre dans *Le Neveu de Rameau* sert à introduire la métaphore du « grand branle de la terre » et celle des « positions » (le Neveu prétend que « le monde en offre bien plus » que l'art de Noverre n'en peut imiter), elle est aussi un hommage en retour à un artiste qui a les mêmes intérêts que Diderot dont il applique et confirme les propositions. Noverre part lui aussi de la notion d'imitation. Déjà, Batteux et Louis Cahusac dans ses articles de l'*Encyclopédie* consacrés à la danse demandaient que la danse ait un sens et soit une pantomime imitative. A travers ses nombreux voyages, J.-G. Noverre s'est d'autre part formé au goût moderne en rencontrant Garrick à Londres et en travaillant avec Gluck à Vienne. A Paris, alors qu'il rêve de fonder une académie de la danse, il affronte les cabales de l'opéra et surtout la Guimard. Il se heurte comme Diderot aux « artistes pusillanimes » qu'arrête toujours « la crainte d'innover » et aux « talents médiocres » que « l'habitude... attache fortement aux vieilles rubriques de leur profession ». La danse n'est, selon lui, qu'une sorte de ballet de cour, un divertissement qui tient de la fête et du feu d'artifice, avec des ornements et des « figures dont le public est rebattu depuis un siècle ». Pour transformer ce « rudiment de la danse » qui « en est devenu le grimoire », il faut trouver des sujets nouveaux dans « l'histoire, la fable, la poésie, la peinture », et la musique doit être « neuve » à son tour. Finis les rigaudons, les gavottes, les chaconnes et les tambourins, le rococo des cabrioles appauvries et la virtuosité sèche des « automates » et des « marionnettes ». La mécanique respire. Pour atteindre « le vrai et le beau simple » et « cet air leste qu'il ne peut avoir sous le harnais gothique de l'opéra », le danseur est dépouillé de son costume. A l'exemple de Mlle Clairon qui a « supprimé les paniers », il doit se défaire des colifichets et des oripeaux. Noverre libère le danseur en le déshabillant dans un geste anatomique qui révèle l'énergie singulière de chaque corps. Les maîtres

s'appliquent à « dévoiler la conformation de leurs écoliers (conformation qui varie tout autant que les physiologies) ». Finis les tics et les grimaces. Le danseur a maintenant un visage dont il joue de façon dramatique et expressive. Débarrassé du clinquant et des embellissements spécieux de l'art, il s'inspire de la nature, du geste des métiers et de l'artisan qui équivaut donc pour la danse à cette « déclamation » originaire que la musique doit imiter. Noverre fait de la danse un système dramatique complet et annonce par là le grand ballet du XIX^e siècle. Le décor y a son rôle ainsi que la lumière dont la répartition nouvelle s'étage dans le jeu d'ombres nuancé d'un clair-obscur offrant de riches possibilités scéniques : « Ce n'est pas la grande quantité de lampions jetés au hasard, ou arrangés symétriquement qui éclaire bien un théâtre et qui fait valoir la scène ; le talent consiste à savoir distribuer les lumières par parties ou par masses inégales, afin de forcer les endroits qui demandent un grand jour, de ménager ceux qui en exigent peu, et de négliger les parties qui en sont moins susceptibles » (Lettre VII). Par l'ampleur et la précision de son projet, Noverre peut être considéré comme un disciple de Diderot et un des meilleurs représentants de cet art nouveau dont la *Satire seconde* est en quelque sorte le drapeau.

Le Neveu est un acteur rêvé qui développe, en autodidacte, toutes les ressources de l'art. La lecture de Molière, de La Bruyère et des « moralistes » lui permet d'enrichir son répertoire de caractères, de mieux « attraper un ridicule », et d'entretenir son « sac inépuisable d'impertinences ». S'il rappelle par ses pirouettes de pantin la mécanique du comédien classique, son regard et ses gestes ne sont pas astreints à l'espace contraignant de la scène. Son corps respire dans le legato d'un enchaînement gymnastique. Le « grand organe » de ses poumons de Stentor libère une énergie expressive qui ouvre à l'infini son registre et ses performances imitatives. Il se monte à une hauteur d'enthousiasme et d'émotion qui lui donne la capacité de rendre avec précision tous les accents, d'entasser les

airs et les rôles, de contrefaire le violon, le clavecin, les airs d'opéra, l'orchestre, et finalement le monde entier. La sensibilité exceptionnelle de cet homme-instrument dont la corde et la fibre résonnent de tous les bruits du monde s'accompagne proportionnellement d'une infirmité particulière (celle du grand comédien selon *Le Paradoxe sur le comédien*) : ... « il n'a point d'accord qui lui soit propre ». Privé de soi et incapable de se recueillir, il est le colporteur et le parasite des flux anonymes, médium qui s'entremet, rejoignant ainsi ce bestiaire de la manière singeresse que sont les magots et les sapa-jous, les serins et les singes-peintres. Cette capacité spongieuse sert un mimétisme absolu qui n'est pas celui de la maîtrise et de la constitution de soi dans la recherche du modèle et d'un rôle approprié. Serviteur de personne et n'étant rien lui-même, le Neveu se vide et se peuple à la fois dans un même mouvement vertigineux. Il « atteint au sublime des Petites Maisons » parce qu'il a un lien profond à la folie, annonçant par là Antonin Artaud et sa réflexion ontologique sur le théâtre. Diderot, le premier, décrit la fragilité et la souffrance de l'acteur, qui ne s'appartient jamais, doublé dans son être propre par le mirage des rôles, et en proie à une inévitable hémorragie de l'être. Cette folle incapacité à être soi favorise en retour cette faculté de radar à enregistrer les ondes les plus ténues. C'est pourquoi Bob Wilson dans un de ses spectacles (*Une leure pour la reine Victoria*) s'est associé sur la scène avec un enfant psychotique pour capter avec lui ces échos les plus sourds et les plus enfouis auxquels seule une certaine fêlure donne accès. La comédienne Zouc prétend aujourd'hui avoir conçu sa vocation à partir de l'expérience de l'asile et d'une perte d'identité. De même que l'abbé de La Mare (lettre à Sophie du 10 novembre 1760) contrefaisait sur « une pipe à fumer les cris d'un nourrisson exposé » et savait faire chanter tous les coqs du voisinage, elle imite parfaitement le radotage d'un vieillard ou les vagissements d'un bébé et, comme Rameau, « des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ».

Selon Hemsterhuis, Diderot est « né un pantomime admirable ». C'est un vrai comédien, capable de s'identifier à Suzanne Simonin pour mystifier le marquis de Croismare, mais pour que ce talent mimétique et cette chaleur d'enthousiasme aient le meilleur rendement dans l'œuvre écrite, Diderot préfère une mise en scène indirecte et une énonciation savante. Par exemple, dans une lettre à Sophie du 17 septembre 1761, il commence par décrire une sorte de pantomime et de transport à la lecture de *Clarisse Harlowe* de Richardson : « ... mes yeux se remplirent de larmes ; je ne pouvais plus lire ; je me levai et me mis à me désoler, à apostropher le frère, la sœur, le père, la mère et les oncles, et à parler tout haut, au grand étonnement de Damilaville qui n'entendait rien ni à mes transports ni à mes discours, et qui me demandait à qui j'en avais ». Dans l'*Éloge de Richardson*, les rôles sont renversés. Damilaville est l'homme sensible que l'émotion gagne sous les yeux de Diderot (« Je l'examinai : d'abord je vois couler ses pleurs, il s'interrompt, il sanglote... »). Ce changement de distribution produit un système de relais infiniment plus rentable entre le patient et l'observateur, de même que Moi, parlant peu et écoutant beaucoup, jette un regard d'autant plus froidement et scrupuleusement enregistreur sur la convulsion du Neveu. Par ce dispositif dialogique de Moi et de Lui, aussi précieux que l'association de l'aveugle et du paralytique, Diderot parvient à se brancher à l'écoute d'une voix étrangère en proie au vertige du rien et rebelle à toute notation. Il réussit ce paradoxe de transcrire et de fixer méthodiquement le souffle décousu et décomposé d'un maître de parole dans ce qu'il a d'éphémère et de périssable, et de trouver son style propre en contrefaisant en second l'inconsistance d'un mimétisme stérile. Son génie de scaphandrier et d'explorateur qu'entretiennent la gaieté de son rapport au monde et une forte allégresse de l'incorporation permet à Diderot de parasiter le Neveu dont le grain de folie est le germe d'une écriture nouvelle. Pour rendre la pantomime de Rameau aussi difficile à noter que la déclamation de la rue, le chant du

rossignol ou l'arabesque singulière d'un danseur, il faut orchestrer toute une gamme d'inflexions et de positions contradictoires en libérant les possibilités expressives du langage. Ainsi, l'extraordinaire théâtre de ce texte où se démène l'absent de toute scène porte au plus haut ce que la littérature a d'absence et à la fois d'énergie vocale et de capacité figurative. Cet ouvrage est à la réflexion sur les Beaux-Arts ce que l'*Encyclopédie* est aux Arts mécaniques, mais la description raisonnée est remplacée par une mise en scène plus poétique où le style subit la contagion des différents systèmes esthétiques. « Cela va, comme je te pousse », dit Rameau qui se défend de mettre de la « raison » dans sa démarche et préfère la surprise du détour et le fil d'une progression somnambule. La « bombe » du *Neveu de Rameau*, pour reprendre l'expression de Goethe, favorise par ses éclats le dégagement rêvé d'un signifiant neuf. La réponse de Diderot à ses détracteurs est un manifeste de l'art nouveau. Par les poumons du Neveu, il fait souffler les bougies de la scène française et donner les vents contre l'oncle Rameau. L'aurore de *Zaïs* pâlit, comme le soleil des *Indes galantes*. Une autre nuit et un autre soleil se lèvent, ainsi que des orages désirés emportant dans leur fracas l'esthétique classique.

Jean-Claude BONNET.