ZINBUN No. 45 2014

Représenter l'irreprésentable : l'écriture de la pantomime dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot

Fumie KAWAMURA

Résumé : La particularité du *Neveu de Rameau* de Diderot consiste non seulement dans le dialogue étincelant d'esprit entre *Lui* et *Moi*, mais encore dans les pantomimes de virtuosité de *Lui* accompagnées de la narration descriptive par *Moi* de ces pantomimes. Dans la pantomime extraordinaire des airs d'opéra et de l'orchestre, plus *Lui* avance dans l'exécution de la pantomime, plus l'énonciation progresse dans la surenchère. Dans le passage de la pantomime, représentation corporelle, à l'écriture, représentation textuelle, s'établit un changement dans la temporalité, changement qui passe du mouvement se déroulant de manière synchronique dans un espace à trois dimensions au mouvement qui ne se développe que sous un système diachronique de signes. Pour visualiser et en même temps rendre audible la pantomime musicale, l'écriture recourt à la parataxe susceptible d'intégrer les éléments hétérogènes pour les homogénéiser énergétiquement. Ce procédé rhétorique permet encore de représenter la prolifération anarchique du mouvement corporel anti-logique. La prolifération de l'écriture a une affinité avec le dynamisme musical qui se développe par l'introduction des dissonances ou des modulations dans l'harmonie. L'enjeu de l'écriture poétique pour Diderot est de représenter exhaustivement l'énergie interne de l'objet et, par là, de restituer l'énergie inventive de la représentation, au détriment de l'ordre institutionnel du langage.
Mots-clés : pantomime, écriture, représentation, dissonance, stylistique

Fumie KAWAMURA est Chercheuse associée à l'Institut de recherches en sciences humaines, Université de Kyoto. E-mail : fumie.k@hotmail.com

Le Neveu de Rameau consiste, à travers le rebondissement inépuisable et sans ordre apparent, des propos entre *Lui* et *Moi* autour du génie, de la morale, de l'éducation, de la musique, etc., en un ébranlement des valeurs morales fondées sur l'éthique rationnelle et les conventions sociales[1]. La présence de *Lui*, parasite, bouffon, musicien, historiquement attesté comme le neveu du grand musicien Jean-Philippe Rameau, met en danger la stabilité d'esprit que *Moi*, philosophe, représentant des Lumières, identifiable à l'auteur, veut maintenir, stabilité de l'observateur qui se prétend détaché et indépendant de la société corrompue. Cette œuvre, dont la genèse reste impossible à déterminer, n'est pas destinée au public : la publication en est tardive[2]. Texte privé, destiné à Diderot lui-même, le *Neveu* se livre au plaisir de la pensée et au plaisir de l'écriture.

Le Neveu de Rameau se déroule non seulement dans le dialogue étincelant d'esprit entre *Lui* et *Moi*, mais encore dans les pantomimes extraordinaires représentées par *Lui*. Lorsque *Lui* se livre instinctivement, devant *Moi*, à des pantomimes, il dialogue avec lui-même à haute voix, imagine des scènes avec d'autres personnages, ou encore joue des scènes du répertoire musical. Ce soliste prodigieux des pantomimes déploie ses scènes muettes et sa musique improvisée de façon à amener son interlocuteur-spectateur à être embarrassé en face de cet imitateur d'imitations. À première vue, cette œuvre peut très bien être adaptée au théâtre, où les acteurs parlent et agissent devant un public, ou au cinéma, qui fait voir au spectateur une suite de vues animées. Certes, tiré de la partie dialoguée, le *Neveu* a fait l'objet de multiples représentations au théâtre depuis le dernier tiers du XX^e^ siècle jusqu'à aujourd'hui[3]. Cependant il est sûr que la difficulté est de mettre totalement cette œuvre en scène. D'où vient ce paradoxe ? On peut en trouver facilement la raison : le paradoxe vient de ce que *Lui* représente les pantomimes surhumaines. En particulier, sa pantomime des airs d'opéra et de l'orchestre apparaît tenir du prodige, impossible à reproduire.

Mais il y a un autre élément qui complique la représentation de cette œuvre : la narration développée par *Moi*. Dans le prologue, d'une part, en guise d'introduction au dialogue, le

---

[1] Pour toutes les citations du *Neveu de Rameau*, on se réfère aux *Œuvres complètes*, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot, et al., Paris, Hermann, 1975 et suiv., 34 vol. prévus, désignées par le sigle DPV.

[2] Le *Neveu* est rédigé dans les années 1760, puis remanié à plusieurs reprises. Il est d'abord imprimé dans une traduction allemande de Goethe d'après une copie clandestine venue de Russie, au début du XIX^e^ siècle. Le manuscrit autographe de l'œuvre est découvert à Paris en 1891 et, de là, l'édition est publiée en même année. Cette œuvre à la destinée étrange est finalement devenue pour le public le chef-d'œuvre de Diderot. Voir *Dictionnaire de Diderot*, dir. Roland Mortier, Raymond Trousson, Paris, H. Champion, 1999, art. « NEVEU DE RAMEAU (LE) », p. 346a-b.

[3] L'une des adaptations théâtrales récentes du *Neveu de Rameau* est celle mise en scène par Jean-Pierre Rumeau depuis plus de dix ans. Voir Nicolas Vaude, qui y joue le rôle de *Lui*, et Florence Lotterie, « Diderot Le généreux. Entretien avec Nicolas Vaude, comédien et metteur en scène, autour du *Neveu de Rameau* », *Dix-Huitième Siècle*, n^o^ 45, 2013, p. 721–26.

narrateur se présente d'abord au lecteur. Ensuite, en évoquant le personnage de *Lui*, *Moi* en fait le portrait en Vertumne, ce dieu romain qui présidait à la versatilité. Au cours des pantomimes exécutées par *Lui* dans les intermèdes du dialogue, d'autre part, la narration n'en reste pas à la description des pantomimes, mais en fait le commentaire et la critique. De surcroît, en montrant les réactions psychologiques que *Lui* en vient à susciter dans l'esprit de *Moi*, celui-ci avoue, par écrit, sa confusion avec son adversaire au niveau de son langage et au niveau de ses idées. La narration ne constitue ainsi pas un simple repoussoir pour les parties spectaculaires que sont le dialogue et les pantomimes. Cette voix de la narration ne justifie cependant pas les propos de *Moi* ; elle ne débrouille pas le dialogue intriqué entre *Lui* et *Moi* pour le dialectiser ou le synthétiser. Supplément aux parties spectaculaires, elle ne s'entend pas, mais elle est certainement là en quelque sorte comme l'autonomie. C'est cette voix qui rend la totalité du *Neveu* impossible à mettre en scène.

L'irreprésentable théâtral à la fois de la pantomime musicale et de la narration n'éloigne-t-elle pas cette œuvre intitulée *Satire seconde* du genre dramatique qu'est la satire ? Certes, lorsque *Lui* joue des pantomimes en dialoguant avec lui-même à haute voix ou en imaginant d'autres personnes, ces pantomimes sont à fonction satirique. Mais les pantomimes musicales de *Lui* sont des représentations à part entière. La pantomime des airs d'opéra et de l'orchestre est une création autonome, indépendante du discours formé par les répliques des personnages. L'écriture narrative de cette pantomime normalement irreprésentable, quant à elle, ne se développe ainsi pas comme poésie dramatique, mais comme création d'une illusion. La pantomime musicale et l'écriture de cette pantomime se présentent alors comme deux objets de création artistique ou littéraire[4]. En se focalisant sur cette représentation dédoublée, plus précisément, sur la transformation de la représentation irreprésentable en écriture, la présente étude se propose de mettre en lumière, au niveau logique et au niveau stylistique, des particularités de la narration descriptive de la pantomime des airs d'opéra et de l'orchestre, narration dans laquelle se superposent la singularité de la pantomime de virtuosité et celle de la narration, pour en dégager une idée essentiellement stratégique de l'écriture diderotienne.

1. Le prodige de l'homme-opéra

On peut dire que la pantomime est omniprésente dans l'œuvre de Diderot[5]. À la fin du *Neveu de Rameau*, *Lui* et *Moi* parlent de la « pantomime des gueux » où tous les hommes, quelle que soit leur classe, prennent des positions telles que leur danse de flatterie plaise à ceux auprès de qui ils cherchent à entrer en grâce. Chacun dépend ainsi d'autrui[6]. Cette pantomime universelle exprime la dépendance sociale dont souffrent les sots. Dans ce *theatrum mundi*, le sage, le philosophe, ne doit pas rester au parterre, mais monter en scène : tout homme danse le « grand branle de la terre » (DPV, XII, 191) et joue son rôle dans le drame de la sociabilité. Lorsque le thème dont parlent *Lui* et *Moi* passe de la pantomime théâtrale

à la pantomime sociale, celle-là s'inscrit dans la satire sociale[7]. Pourtant, il faut distinguer la pantomime musicale de la pantomime universelle : tandis que celle-ci constitue un modèle social, celle-là est une *mimèsis*, une représentation artistique.

La pantomime de *Lui* laisse l'interlocuteur *Moi* hors du circuit de la communication dialogique. En effet, la pantomime établit une scène éphémère et imaginaire entre *Lui*, l'acteur, et *Moi*, le spectateur. Il s'établit une coupure entre celui qui est regardé et ceux qui le regardent,

---

[4] Plusieurs lectures de la pantomime jouée par *Lui* se développent depuis Hegel. Celui-ci intègre toutes les pantomimes de *Lui* dans la dialectique. La présente étude se démarque de la lecture par Hegel, en mettant l'accent sur l'élément corporel de la pantomime qui ne se récupère pas dans la dialectique. À ce point, nous nous joignons aux études qui éclairent un aspect philosophique des gestes volontaires ou involontaires de *Lui*. Voir Marian Hobson, « Pantomime, spasme et parataxe : *Le Neveu de Rameau* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 89, nº 2, 1984, p. 197–213 ; Anthony Wall, *Ce corps qui parle. Pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal (Québec), XYZ, 2005 ; Kantaro Ohashi, *Le matérialisme de Diderot. La philosophie de la troupe et de la transformation,* Tokyo, Presses universitaires de Hôsei, 2011, p. 51 *sq*. (en japonais). Notre étude ne se propose pas de suivre ces études, mais plutôt d'examiner un aspect artistiquement créatif des deux représentations que sont la pantomime musicale et l'écriture de cette pantomime. Pourtant, nous nous démarquons de la lecture des pantomimes musicales de *Lui*, fondée sur la théorie et la pratique musicales de l'époque : la pantomime musicale n'est pas la musique, mais une autre création. Sur la lecture qui inscrit les pantomimes musicales de *Lui* dans la théorie musicale du XVIIIe siècle, voir Jean-Christophe Rebejkow, « Diderot et la pantomime : vers un nouveau "genre" musical », *Francofonia*, nº 19, 1999, p. 61–73. En distinguant la pantomime musicale de *Lui* de la pantomime théâtrale, J.-Ch. Rebejkow affirme que le théâtre et la musique ne peuvent pas être intégrés dans le système de *mimèsis* réduit à un seul motif. À cette lecture, nous nous joignons partiellement. Mais notre étude insiste sur l'importance de la narration de *Moi*, l'un des éléments dont se compose la scène de la pantomime musicale de *Lui*. Le texte tissé par le narrateur *Moi* constitue une écriture sur et de la pantomime, création autre que la musique. Nous rejoignons ici la lecture de Roland Desné et Michèle Duchet, qui suggèrent une sorte d'autonomie de la pantomime dans les *Entretiens sur* Le Neveu de Rameau, dir. Michèle Duchet, Michel Launay, Paris, A. G. Nizet, 1967, p. 104–05.

[5] La pantomime est, chez Diderot, un terme essentiel de sa pensée et de son art. Pierre Chartier, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie, nº 46, 2011, p. 85.

[6] *Moi* dit : « Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant dieu ; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux dansent vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en rabat, et en manteau long, au moins une fois, la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre. » (DPV, XII, 190–191.)

[7] Jean-Yves Pouilloux inscrit toutes les pantomimes satiriques et musicales dans le mouvement dialectique, en affirmant que la pantomime n'est pas indépendante du discours formé par *Lui* et *Moi*. Voir *Entretiens sur* Le Neveu de Rameau, *op. cit*., p. 88–100.

qui isole *Lui* du spectateur au moment où transporté par la pantomime musicale, il s'absorbe en lui-même. L'espace dialogique du café de la Régence se transforme temporairement en espace scénique[8]. La pantomime musicale de *Lui* représente une foule d'objets imaginaires, et *Lui* même incarne le décor d'un opéra joué. Dans le soliloque auquel le narrateur se livre involontairement face à la pantomime de l'opéra, le mot « scène » est explicitement articulé au dérapage de la folie : « […] et je dis, Bon ; voilà la tête qui se perd, et quelque scène nouvelle qui se prépare (DPV, XII, 164) ». Il est évident que cette évocation de la « scène » témoigne que le narrateur se reconnaît comme un spectateur attendant avec plaisir une scène « nouvelle ». La scène imaginaire assure l'effet spectaculaire. Les pantomimes échevelées contrastent ainsi avec la continuité narrative. Indépendamment du jeu verbal, la pantomime est une mise en scène : c'est le cas notamment des pantomimes musicales, pour lesquelles les gesticulations de *Lui* ne sont pas décrites sous la forme de didascalies.

Il est à noter que les pantomimes de *Lui* ne sont pas la pantomime dont Diderot traite dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) et *De la Poésie dramatique* (1758). La pantomime telle que Diderot la conçoit dans sa théorie dramatique, surtout dans la scène muette qui représente le sublime de situation, a deux fonctions importantes pour susciter chez le spectateur le sentiment sublime : celle de fixer la scène comme un tableau et celle de suppléer la parole. Cependant, les pantomimes jouées par *Lui* n'exercent pas ces mêmes fonctions. D'une part, ces pantomimes reconnues comme supplément de la parole, loin de donner naissance chez le spectateur à un sentiment sublime, provoquent son éclat de rire ; l'éloquence de la pantomime produit son effet tout à fait comique. D'autre part, *Lui* ne représente pas les pantomimes afin d'avoir une fonction de tableau, figé dans l'instant, mais plutôt, afin de mettre en scène le mouvement extraordinaire du corps qui parle et représente. Le passage du dialogue à la pantomime, de la succession des propos au dispositif scénique, est mis plus particulièrement en valeur dans la pantomime musicale, parce que *Lui* exploite alors toutes les ressources de son corps, de sa voix, de son visage, afin de donner pour ainsi dire l'illusion de la polyphonie. *Lui* incarne à lui seul, de manière extraordinaire, un orchestre et des opéras.

Dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle en France, la tragédie lyrique et l'opéra comique ont un grand succès. À cette période l'opéra français est en voie de maturation, sous l'influence de l'opéra italien. D'ailleurs, l'opéra intègre les trois parties de l'art, la poésie dra-

[8] Le café de la Régnece se fut installé à la Place du Palais-Royal de Paris. Cette Place constitue un *topos* politique, économique et littéraire au XVIII^e^ siècle. Voir Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, faisant suite aux éditions précédentes (1782–88)*, 12 vol., rééd., Genève, Slatkine, 1979, t. X, art. « Palais-Royal », p. 221–29 ; *Le XVIII^e^ siècle français au quotidien. Textes tirés des mémoires, des journaux et des correspondances de l'époque*, éd. Roland Mortier, Bruxelles, Complexe, 2002, art. « Palais-Royal », p. 451–53.

matique, la musique lyrique ou symphonique, et la peinture qui contribue au décor. Chaque effet de ces trois parties constitutives est ainsi défini par Rousseau dans le *Dictionnaire de musique* : « Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux ; et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à la fois la même impression par divers organes[9]. » Les trois parties de l'art excitent respectivement divers organes, c'est-à-dire l'esprit du spectateur, son oreille et ses yeux, afin d'amplifier l'expressivité. C'est ainsi que l'opéra peut produire l'illusion qui enchante le spectateur.

Dans la pantomime des airs d'opéra et de l'orchestre, *Lui* représente librement et consécutivement ces trois parties de l'opéra, avec pour seul instrument son corps, qu'il manie avec une habileté extrême. *Lui* représente une foule d'objets imaginaires pour incarner le décor d'un opéra joué. La magie de son expression corporelle imite à la fois la musique et le musicien : « Voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien. » (DPV, XII, 167.) Le corps de *Lui*, auquel s'incorpore la musique, sait la rendre audible et en même temps la visualiser. D'abord, selon un assemblage et un enchaînement irréductibles à toute logique discursive, « [*Lui*] entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. » (DPV, XII, 165). Par la succession apparemment non coordonnée des passages de diverses sortes de chant, *Lui* se divise à chaque instant en rôles multiples. Et rapidement, il se met à exécuter la pantomime d'un orchestre :

> Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons ; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois ; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable, pour les instruments à cordes dont il cherchait les sons les plus approchés ; il sifflait les petites flûtes ; il recoulait les traversières ; criant, chantant, se démenant comme un forcené ; faisant lui seul, les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant (DPV, XII, 166).

Les mouvements de son corps et ceux de ses voix représentent la polyphonie des instruments de musique et des chants, qui n'est pas consciemment rationnelle. Pour remettre en scène les personnages et le décor, le corps parlant de *Lui* se transmue en dispositif mimétique :

> Que ne lui vis-je pas faire ? il pleurait, il riait, il soupirait ; il regardait ou attendri, ou tranquille ou furieux ; c'était une femme qui se pâme de douleur ; c'était un malheureux livré à tout son

[9] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, dir. Raymond Trousson, Frédéric S. Eigeldinger, Genève, Slatkine ; Paris, H. Champion, 2012, 17 vol., t. XIII, art. OPÉRA, p. 624.

> désespoir ; un temple qui s'élève ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage ; une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre ; c'était la nuit, avec ses ténèbres ; c'était l'ombre et le silence ; car le silence même se peint par des sons. (DPV, XII, 166–167.)

La succession des points-virgules dans cette très longue phrase permet de multiplier les images, toutes exprimées au moyen du langage corporel de *Lui*. L'énumération évoque l'affect des personnages, décrit ensuite des éléments de décor de théâtre, suggère enfin le fond sonore des déchaînements météorologiques. Mais pour commencer, le narrateur glisse d'un premier système référentiel, qui décrit les affects de *Lui*, vers un second système, où ces affects désignent la série des personnages qu'il représente. Ce glissement entraîne un changement de sujet : le sujet des gesticulations est « il », tandis que le sujet des personnages est « ce » (« c'était une femme qui se pâme de douleur »). Cette chosification de la « femme », du « malheureux », de la « nuit », de l'« ombre », du « silence » dramatise la scène par un double phénomène, contradictoire, de mise à distance et de prolifération[10].

Loin de se réduire à un simulacre dérisoire de création musicale, la pantomime donne à voir non seulement l'imitation de l'interprète musical, mais également les émotions contradictoires que la musique suscite chez le spectateur. La pantomime constituant une « expression proto-artistique de la ductilité d'un corps accueillant à tout modèle[11] », la pantomime de virtuosité de *Lui* est une expression hautement technique, sophistiquée, mais en même temps, une expression proto-artistique de la musique, expression qui représente toutes les images sans manière, sans orientation. Cette expression-ci est antérieure à la mise en ordre par l'esprit, antérieure à la synthétisation. La pantomime de *Lui* contribue à l'exposition d'une énergie libidinale, dont la vitalité anarchique fait déborder la façon traditionnelle de décrire pour ouvrir un nouvel horizon dans l'espace de représentation. Supplément de la parole, elle est « l'art de dire tout ce qui doit se dire en même temps[12] ». Le dépassement de la langue par la pantomime conduisant à l'aliénation de soi, *Lui* tombe en transe au point d'en perdre la maîtrise du jeu :

> Lui n'apercevait rien ; il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne ; s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le mener

---

[10] Le narrateur a déjà eu recours à ce présentatif chosifiant : « Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie » (DPV, XII, 165). « C'est… que… » souligne l'extraction de ce que représente la pantomime.

[11] Pierre Hartmann, *Diderot, la figuration du philosophe*, Paris, J. Corti, 2003, p. 274.

[12] A. Wall, *Ce corps qui parle*, *op. cit*., p. 39.

> droit en petites maisons[13], […]. […il contrefaisait les différents instruments], criant, chantant, se démenant comme un forcené ; faisant lui seul, […] tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant, avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche. Il faisait une chaleur à périr […]. Sa tête était tout à fait perdue. Épuisé de fatigue ; tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, étonné. (DPV, XII, 165–167.)

La succession non coordonnée des gestes de *Lui* et son état convulsif marquent le passage de l'enthousiasme à la folie. En scandant l'essor d'une pantomime effrénée, la folie gestuelle se manifeste d'abord comme expression artistique, puis comme symptôme pathologique. Ainsi, le dérèglement, la bizarrerie de la pantomime conduisent-ils *Lui* à une folie dédoublée.

Sa performance hors du commun développe, malgré son aliénation, sa propre autorégulation. *Lui* n'est pourtant pas un homme-machine[14]. Cet homme-opéra qui visualise l'expression musicale compliquée est, en effet, un merveilleux au-delà de la machine de l'époque. Si nous sommes tentés de qualifier la pantomime de *Lui* de mécanique, ce n'est pas au sens de la technologie de son époque, et de ses machines. La pantomime est capable de produire à vue, voire simultanément, plusieurs morceaux improvisés ou composés par des musiciens, tandis que la machine pré-industrielle est essentiellement conçue dans l'optique de produire un seul produit. La pantomime de *Lui* est une magie, une surabondance sémantique, en dépassant facilement la contrainte qui s'impose au langage discursif, ce par lequel on ne peut exprimer qu'une chose en même temps.

Dans la perspective de la simultanéité des images ou des idées, peut ainsi s'établir l'analogie entre genèse de l'art et genèse de la pensée. Il semble que la notion diderotienne de simultanéité mette en parallèle la pantomime proto-artistique, avec le prototype de la pensée, antérieure au langage. L'homme-opéra a un point commun avec l'« homme-clavecin », métaphore que Diderot présente dans le premier entretien du *Rêve de D'Alembert*, pour examiner le processus de pensée[15]. L'analogie entre l'homme pensant et le clavecin rend compte à la fois de la simultanéité des idées (l'harmonie) et de leur succession (la mélodie). À partir de la ressemblance entre les cordes vibrantes du clavecin et les fibres nerveuses du corps humain, et de la ressemblance entre harmoniques et idées, l'homme-clavecin est un instrument hybride, à la fois un appareil sensible qui produit la musique et un entendement qui la compose et l'interprète. Diderot remarquait, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, que les perceptions

---

[13] Les « petites maisons » sont l'hôpital des fous de Paris.

[14] Voir Jacques Proust, « De l'*Encyclopédie* au *Neveu de Rameau* : l'objet et le texte » (1972), repris dans *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 182.

[15] *Le Rêve de D'Alembert*, DPV, XVII, 102.

ou les idées, les éléments de la pensée, se présentent simultanément avant d'être traduits dans le langage nécessairement linéaire et discursif, et se demandait comment s'opère le passage d'une représentation constituée dans l'esprit d'une agglomération d'idées à un discours d'ordre successif et communicable. L'analogie de l'homme-clavecin permet de trouver un accommodement entre l'instantanéité de la pensée et la successivité du discours.

2. De la pantomime à l'écriture : changement dans la temporalité

La pantomime magique de *Lui* est une technique artistique hors du commun. Mais elle n'est pas une œuvre d'art à transmettre à la postérité, mais un spectacle simple pour une fois, spectacle des instants, car elle dépend absolument de la technique exceptionnelle propre au corps du mime. En effet, *Lui* s'épuise dans l'instant, dans l'éphémère. Sa pantomime extraordinaire n'a de l'énergie, de l'influence qu'en direct, que momentanément, alors même que les pièces que compose son oncle, Jean-Philippe Rameau, grand musicien de l'école française, peuvent continuer à être interprétées par la postérité[16]. N'ayant pas de valeur durable, les arts de *Lui* ne savent pas atteindre à l'immortalité. C'est justement l'écriture des pantomimes par le narrateur-rapporteur qui confère à ces arts éphémères une sorte de durabilité. De la pantomime à l'écriture, ce passage constitue ainsi non seulement un changement dans la représentation, mais également un changement dans la temporalité, un passage de l'instant à l'éternité.

La performance de *Lui* consiste d'abord dans le langage corporel de ses gesticulations, qui en constitue le dispositif physique ; ce dispositif est donné à voir, et par là transmis au spectateur *Moi* qui en médiatise le message et lui donne sens comme représentation d'un musicien et de sa musique. Ce que le médiateur *Moi* décrit n'est ni objet lui-même, ni instrument de musique, mais une représentation. La représentation est ici mise en abyme : la pantomime représente la musique à la façon de *Lui* ; la description des pantomimes est une représentation textuelle des pantomimes. Or, dans le dialogue entre *Lui* et *Moi*, l'écriture transcrit calmement et raisonnablement ce dialogue dans lequel se déroule l'échange de propos vifs et pleins d'esprit. Mais au contraire, à mesure que la pantomime de *Lui* touche à la folie, l'écriture de longues descriptions est contaminée par cette pantomime : débordant de la continuité narrative devant la présence envahissante de *Lui*, en pleine transe hystérique, elle est aux antipodes des propos rationnels et, de là, compréhensibles.

[16] Dans *Le Neveu de Rameau*, il y a, en arrière-plan du dialogue entre *Lui* et *Moi* et des pantomimes extraordinaires de *Lui*, une hors-scène de la hantise, où se joue la relation de *Lui* avec son oncle. C'est la jalousie douloureuse et obsédante de *Lui*, musicien raté, envers son oncle, qui persiste comme une infrastructure de cette œuvre. Sur la présence de Jean-Philippe Rameau comme troisième protagoniste du *Neveu*, voir Fumie Kawamura, *Diderot et la chimie. Science, pensée et écriture*, préf. Stéphane Lojkine, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 529–38.

Mais, devant la scène de la pantomime musicale, le narrateur *Moi* ne transcrit pas directement la musique en écrit. La musique représentée dans la pantomime n'est écoutée, visualisée qu'à travers la performance expressivement corporelle de *Lui*. C'est par l'intermédiaire du corps du mime que le narrateur devient un spectateur de la musique devant la scène virtuelle du café de la Régence. Le narrateur s'efforce d'effectuer une « traduction » du mouvement corporel qui se développe sous le système synchronique, en écriture qui se définit comme un système diachronique de signes se déroulant dans une succession linéaire. À mesure que la musique se met en corps, la pantomime de *Lui* échappe fondamentalement à l'ordre discursif. Le dérèglement fou de la pantomime se manifeste par l'impossibilité de traduire linéairement la simultanéité des représentations.

Dès lors, ce changement dans la temporalité permet au narrateur de traduire en écriture les signes exubérants que contient la pantomime. Pourtant *Lui* sous-estime l'écriture même, surtout dans le cas de la rédaction d'un manuel de bouffon, bien que son adversaire *Moi*, philosophe, lui accorde une valeur communicative : « [Moi. —] À votre place, je jetterais ces choses-là sur le papier. Ce serait dommage qu'elles se perdissent. [Lui. —] Il est vrai ; mais vous ne soupçonnez pas combien je fais peu de cas de la méthode et des préceptes. Celui qui a besoin d'un protocole n'ira jamais loin. Les génies lisent peu, pratiquent beaucoup, et se font d'eux-mêmes. » (DPV. XII, 129.) L'écriture a ses mérites et ses défauts : elle peut conserver des documents à transmettre à la postérité, alors que le manuel entrave les hommes de génie dans leur invention. L'expression écrite les empêche de donner libre cours à l'imagination, car elle ne sait pas transcrire directement l'énergie naturelle des images[17]. Quelles techniques l'écriture diderotienne met-elle en œuvre pour ne pas perdre l'énergie primordiale de la représentation ?

De ce point de vue, les *Salons* constituent un laboratoire privilégié de l'écriture diderotienne, dont l'un des exemples est la « Promenade Vernet », insérée dans le *Salon de 1767* de Diderot, texte esthétique, philosophique et littéraire[18]. Ce célèbre texte décrit la longue promenade que Diderot, matérialiste, aurait faite dans la nature, accompagné d'un abbé précepteur et de ses deux élèves. En bavardant beaucoup, ils traversent sept paysages successifs[19], et les admirent. La « Promenade Vernet », qui décrit tout ce que Diderot a sous les yeux dans les paysages, nous promène à l'intérieur de chaque site et nous fait passer de site en site. Diderot révèle enfin que la promenade est imaginaire, chaque site correspondant à un tableau de Vernet. L'abbé en vient à célébrer les cieux de Vernet plus beaux que ceux de la nature. Dans

[17] Ce sujet a déjà été abordé dans la *Lettre sur les sourds et muets*.

[18] DPV, XVI, 174–237.

[19] Les sept paysages sont un bord de mer surmonté de roches et de montages (I^er^ site), un lac et une chute d'eau (2^e^ site), une anse de mer et un château fort (3^e^ site), une rivière et des pêcheurs (4^e^ site), un bord de mer au soleil couchant (5^e^ site), un phare et une échappée de mer (6^e^ site) et un clair de lune sur la mer (7^e^ site).

ce texte plein d'imagination et d'invention, l'écriture des tableaux de paysage de Vernet entre en concurrence avec l'objet même qu'elle décrit : tous les deux produisent respectivement l'illusion sous laquelle ils donnent à voir les paysages devant nous. Il est certain qu'à l'instar de l'illusion magique que Vernet nous donne, Diderot nous donne ce qu'on pourrait appeler l'illusion de l'écriture. C'est dire qu'en décrivant chronologiquement ce que prend l'œil se promenant à l'intérieur du tableau et passant de tableau à tableau, Diderot concilie l'écriture, l'enchaînement des mots, avec la peinture, dans laquelle la scène est instantanément et simultanément prise dans l'espace. Cette conciliation de la peinture et de l'écriture littéraire constitue une sorte de *praxis* de l'*ut pictura poesis* à la manière de Diderot. L'*ut pictura poesis*, formule remontant à Horace et devenue mot d'ordre dans la théorie artistique comme imitation de la nature jusqu'à la dernière moitié du XVIII^e^ siècle, pose traditionnellement une équivalence entre la poésie et la peinture. Bien que Diderot soit conscient de la différence entre la poésie et la peinture et ne fasse pas d'amalgame entre les deux[20], il les articule dans sa critique d'art, sa *praxis* de l'*ut pictura poesis*. Les *Salons* sont en rivalité avec les beaux-arts. Dès lors, l'*ut pictura poesis* à la manière diderotienne ne désigne pas la hiérarchisation de la *mimèsis*, dans laquelle la peinture l'emporte sur la poésie, en ce que celle-ci doit se faire à l'exemple de celle-là. Il faut voir plutôt dans la *praxis* diderotienne la tendance à égaliser cette hiérarchie établie entre la peinture et la poésie. Dans cette perspective, on peut constater que Diderot s'écarte ainsi de la théorie de l'imitation :

> La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée. Elle n'a de ressource que dans les intervalles et la durée des sons […]. Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination ; ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux ? (*Lettre sur les sourds et muets*, DPV, IV, 207.)

La définition des trois arts que propose Diderot distingue la musique en ce que celle-ci évoque l'idée par le son, alors que la peinture et la poésie représentent l'objet par l'image et par le signe. Diderot met ainsi en valeur la spécificité de la musique : celle-ci ne prend sens que dans le temps de la performance musicale, et donc son sens ne s'accomplit que dans l'ordre de l'auditeur. Il s'agit, dans cet art, de la réceptivité de l'auditeur, de la mise en éveil

[20] Voir, par exemple, Stéphane Lojkine, « Le technique contre l'idéal : la crise de l'*ut pictura poesis* dans les *Salons* de Diderot », dans *Aux limites de l'imitation. L'*ut pictura poesis *à l'épreuve de la matière (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, dir. Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2009, p. 121–40, pl. coul. 16–30.

de son imagination. Contrairement à la peinture et à la poésie, Diderot soumet la musique au concept de l'imitation, fondé sur le modèle de l'expressivité, et non sur le modèle descriptif.

Pour en revenir au *Neveu de Rameau*, l'écriture des pantomimes musicales essaie de pratiquer une sorte d'*ut musica poesis*, la poésie comme la musique, en impliquant une correspondance non hiérarchisée entre l'écriture littéraire et la musique. Cette pratique est pourtant différente de l'*ut musica poesis* que Diderot a développée dans la *Lettre sur les sourds et muets*, où il évoquait la superposition symbolique de l'harmonie musicale et de l'harmonie syllabique, en employant le terme impressionnant « hiéroglyphe ». Pour suppléer l'impuissance du langage à évoquer vivement les images, la poésie a recours à la musicalité de la langue, qui comprend à la fois l'harmonie syllabique, avec ses effets acoustiques, immédiats, et l'harmonie périodique, créée par l'arrangement des mots. Ces deux sortes d'harmonie du style permettent à la poésie de doubler le discours d'autant d'idées accessoires que possible, et en conséquence d'engendrer « une espèce d'hiéroglyphe particulier à la poésie[21] » (DPV, IV, 189–190). Dans la scène des pantomimes musicales du *Neveu*, cependant, à mesure que la pantomime des airs d'opéra et de l'orchestre transporte *Lui* dans un état de transe, l'écriture de la pantomime dévie de l'enchaînement rationnel de la narration pour faire imaginer vivement au lecteur à la fois la musique et le musicien en transe. C'est ainsi que cette écriture à part entière donne l'illusion proprement poétique. En mettant en œuvre cette illusion, le narrateur *Moi* s'efforce, à titre de médiateur entre *Lui* et le lecteur, d'établir une sorte de communion : *Moi* est en verve pour exprimer au lecteur sa joie profonde, son enthousiasme que l'art excitant les organes visuel et auditif lui apporte et en même temps, sa sympathie totale pour l'art génial de *Lui*. Spectateur et narrateur, *Moi* n'est pas transcripteur simple, mais interprète et critique de la pantomime difficile à la fois à représenter et à décoder. Si bien que l'écriture de la pantomime musicale n'est pas subordonnée à la pantomime, mais conquiert son indépendance ou son autonomie. En faisant rivaliser la représentation corporelle et la

[21] Diderot considère l'« hiéroglyphe » comme la simultanéité cristallisée d'une multitude des images figurant : « Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai quelquefois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique. » (DPV, IV, 169.) Comme le montre ce que Diderot explique les hiéroglyphes en terme pictural « peindre », leurs effets poétiques s'adressent à plusieurs sens. Par la stimulation simultanée des sens, l'hiéroglyphe poétique accueille la synchronie des sensations dans son langage diachronique, pour constituer une « magie sonore ». (Voir l'Introduction par Roger Lewinter à la *Lettre sur les sourds et muets*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, 1969–1973, 15 vol., t. II, p. 515.)

représentation textuelle, Diderot pratique à sa manière une *mimèsis*, *ut musica poesis*, dont les précisions et les intentions de l'auteur seront mieux comprises par l'étude stylistique.

3. L'écriture, rivale de la pantomime : étude stylistique

À travers la description verbale de l'imitation corporelle, le dispositif de la pantomime se déploie parallèlement comme imitation corporelle de *Lui* et comme imitation textuelle du narrateur, qui représente la musique et le musicien en transe. Pour ce faire, à l'écriture s'attachent, par illusion, la sonorité, le rythme, ce dont se compose la pantomime[22].

Quelles techniques stylistiques l'écriture met-elle en œuvre, en tension avec la pantomime surhumaine de *Lui* ? Analysons maintenant les effets à la fois stylistiques et logiques que produit le rythme des mots. Lorsque le narrateur dit : « Que ne lui vis-je pas faire ? » (DPV, XII, 166), cette interrogation rhétorique signifie que *Lui* a représenté toutes les choses devant *Moi*, qui témoigne avoir certainement « vu » des signes multiples dans la large gamme des rôles joués par *Lui*. Toutefois, elle se pose sous une forme subjectivée, en introduisant par le « je » la présence du narrateur au sein de la description : la série de gesticulations d'une femme ou d'un malheureux ne correspond pas strictement à un tableau exhaustif des objets représentés par *Lui*, mais à un choix de figures reconnues, sélectionnées, interprétées, nommées par le narrateur :

> il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit (DPV, XII, 165).

Ce qui est remarquable dans cette citation est l'emploi redondant de la parataxe, procédé stylistique qui consiste à juxtaposer, sans ligature, les mots, les propositions ou les phrases. La série de parataxes sans mots de liaison, dans laquelle le narrateur enregistre tous les gestes bruts qu'il a vus, se laisse porter par le rythme rapide et irrégulier, qui attire l'attention du lecteur sur cette démultiplication des gestes, que *Lui* organise volontairement ou instinctivement. Il est d'ailleurs commun au XVIII[e] siècle d'employer la parataxe car celle-ci convient au style conversationnel qui est mis en valeur à cette époque. Ce style coupé est une forme la plus spectaculaire de la conversation, qui peut restituer exactement le ton, les paroles de ceux

[22] Sur l'art expressif de l'écriture diderotienne, Jean Fabre dit dans son édition du *Neveu de Rameau* : « l'art de Diderot transpose magistralement cette pantomime sur le plan du verbe : emploi des temps, coupes, accents et pauses, groupement des timbres, tout est ici soigneusement calculé. » (*Le Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Genève, Droz, 1963, p. 238, n. 316.)

qui conversent. La parataxe n'est ainsi pas un mode exclusif à Diderot[23]. Pourtant, dans l'écriture de la pantomime gesticulée par *Lui*, la parataxe n'est pas choisie comme le style conversationnel, mais comme le style dont le mouvement saccadé est analogue au mouvement spasmodique de *Lui*. La parataxe constitue alors un dispositif qui donne à voir, par le moyen des mots, le *hiatus*, la discontinuité, le mouvement non argumentatif. Rapides, pléthoriques, anarchiquement pressées les unes contre les autres, les gesticulations de *Lui* produisent une représentation sérielle et plurielle, condensant l'accélération rythmique. Si l'écriture de Diderot est obsédée par l'énumération, c'est parce que l'image qu'il veut donner de la réalité, la réelle pantomime de *Lui*, est extraordinaire, monstrueuse. L'énumération abondante met en avant la prolifération chaotique des images accessoires.

Ce qui est sémantiquement intéressant dans la citation en question est que les mots évoqués en parataxe, « prêtre », « roi » et « tyran », relèvent du vocabulaire des trois ordres et de la monarchie. La hiérarchie sociale permet aux prêtres de « menacer » les croyants d'ordres inférieurs, tandis que le pouvoir politique permet au roi de « commander » ses sujets et au tyran de « s'emporter » contre ses sujets. Ceux qui dominent abusent d'une autorité ou d'un pouvoir sous l'Ancien Régime, qu'instaure et renforce l'alliance entre l'Église et l'État. D'autre part, la parataxe des mots, « prêtre », « roi » et « tyran », les met en contraste avec celui qui est dominé, ou avec l'« esclave » qui « obéit ». Nous nous rappelons que *Lui* a déjà opposé les tyrans aux esclaves dans le dialogue entre *Lui* et *Moi*, en méprisant le patriotisme avec une sorte de lucidité qui lui permet d'observer avec acuité le monde réel : « [Moi. –] Quoi ! défendre sa patrie ? [Lui. –] Vanité. Il n'y a plus de patrie. Je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves. » (DPV, XII, 114.) *Lui*, cynique, se reconnaîtrait dans un des esclaves. Mais, en représentant les positions politiques sous le prétexte d'imiter un morceau d'opéra, *Lui* semble se libérer de toutes ses conditions socialement défavorables et malheureuses. La pantomime de *Lui* peut alors avoir l'intention de parodier ou caricaturer implicitement le régime social et politique de l'époque.

La représentation parodique de l'Ancien Régime nous permet de nous faire une idée de l'esprit subversif de Diderot envers la hiérarchie des arts. La pantomime de *Lui* ressemble à la pantomime muette représentée à la Foire. Genre dramatique qui est situé au plus bas de la hiérarchie des genres au XVIII^e^ siècle en France, cette forme de pantomime se développe dans le théâtre de la Foire, auquel l'institution des spectacles tente d'interdire l'usage de la parole, dont elle entend conserver le monopole[24]. L'exclusion institutionnelle de ce théâtre pousse les forains à parodier les opéras. Peut-être *Lui* a-t-il recours à la pantomime musicale pour remettre en question la hiérarchie des arts établie en son temps. Aux niveaux politique et

[23] Jean-Pierre Seguin, « Problèmes de définition du style coupé », *Les Chahiers Forell*, n° 1, 1993, p. 33–46 ; « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII^e^ siècle », *L'Information Grammaticale*, n° 82, 1999, p. 10.

esthétique, parvient à émerger ainsi l'esprit subversif de *Lui* ou de Diderot vis-à-vis de l'ordre établi.

Dans la citation qui représente un essaim de gesticulations de *Lui*, chaque mouvement donne naissance mécaniquement au suivant. La continuité est ainsi traitée comme un automatisme, que modélise, semble-t-il, l'image de la machine[25]. Mais Marian Hobson remplace, dans son article intitulé « Pantomime, spasme et parataxe », le modèle mécanique par le modèle physiologique, à l'aide de la physiologie neurologique de l'époque, pour dégager une correspondance entre l'abondance des parataxes dans le texte et l'aliénation du personnage faisant la pantomime[26]. Nous y ajoutons trois particularités sur la relation que le style entretient avec la logique. En premier lieu, l'énumération surabondante des adjectifs ou des noms en parataxes fait coupler le mouvement excessivement corporel de *Lui* avec la surenchère des mots du narrateur. D'où la rapidité chaotique avec laquelle la pantomime passe de mime en mime. En second lieu, en faisant rompre le mouvement corporel et le mouvement verbal avec la synthèse qui permet de relier le présent avec le passé et le futur, la parataxe donne du relief l'effet d'une présence, d'un présent pur, dans lequel les deux mouvements sont maintenant en action. C'est de là que l'emploi de la parataxe permet de condenser en elle la tension suscitée par le rythme rapide et l'énergie incontrôlée du mouvement verbal. En troisième lieu, le premier procédé de la parataxe consiste à accentuer la discontinuité, la division structurelle, et par là, à laisser en suspens la saisie logique, la synthèse, à ne pas constituer la totalité des relations. La cohabitation des éléments multiples et hétérogènes dans une longue phrase les met implicitement en liaison sans ligature. La parataxe diderotienne concilie ainsi une tendance à diviser ces éléments et une tendance à les synthétiser. Autrement dit, il s'agit de concilier, sous forme brute, la discontinuité du réel plein d'éléments multiples et hétérogènes, et la continuité de l'écriture produite à partir de la conscience du spectateur-narrateur.

Pourtant, dans l'écriture de la pantomime des airs d'opéra et de l'orchestre, même une phrase non paratactique a des énumérations des éléments hétérogènes[27]. Ces énumérations contradictoires sont bien évidemment dues au langage corporel de *Lui*, qui est extrêmement contradictoire, irrationnel, anti-logique. On trouve surtout particulière l'énumération ternaire des mots à laquelle le narrateur a toujours recours. Prenons pour exemple : « Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur. » (DPV, XII, 166.) Sur le plan rythmique, le groupement ternaire, « la délicatesse du chant », « la force de l'expression »

[24] Sur l'histoire de la pantomime du XVIII^e siècle, voir Nathalie Rizzoni, « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746–1749) », dans *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, dir. Arnaud Rykner, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 33–46.

[25] Voir Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, 1967, 1970, p. 153, 159.

[26] M. Hobson, « Pantomime, spasme et parataxe : *Le Neveu de Rameau* », art. cit.

et « la douleur », avance vers son point culminant par diminution syllabique. La rupture de la monotone syllabique produit une tension rythmique. Sur le plan logique, d'autre part, le troisième terme, « douleur », ne désigne pas, comme les deux premiers, « délicatesse du chant » et « force de l'expression », la qualité de l'expression, mais l'expression elle-même. La pantomime de *Lui* incarne la « douleur », qui englobe diverses sensations dont la caractérisation esthétique ne laisse pas préjuger d'abord qu'elles sont pénibles. Ce n'est qu'au point culminant de la description qu'émergent le sens et la réalité pleine de douleur. Dans cette énumération ternaire, le mot « douleur » relève, certes, de l'esthétique, mais constitue une divergence plus ou moins négative, vis-à-vis des deux premiers termes : dans l'écriture se produit en quelque sorte une modulation mélodique. Prenons une autre énumération ternaire : « il regardait ou attendri, ou tranquille ou furieux (DPV, XII, 166–167). » Parmi les trois épithètes, « attendri », « tranquille » et « furieux », les ligatures « ou » mettent en relief l'hétérogénéité qu'a la troisième épithète, par rapport aux deux premiers. L'énumération des épithètes sur le même niveau, malgré l'écart sémantique, donne l'impression que la pantomime de *Lui* est disloquée. La description déploie la prolifération hétérogène de la pantomime qui pousse la performance à son extrémité, son outrance. Les deux énumérations que nous venons d'analyser juxtaposent les trois éléments du même niveau mais sémantiquement hétérogènes : ces éléments ne sont homogènes que d'un point de vue formel. L'étude stylistique ne permet pas de confirmer le lien entre les formes et les contenus, mais plutôt de préciser des contradictions entre les réalités formelles et les contenus. Ces contradictions produisent des inquiétudes stylistiques, qui nourrissent l'énergie rhétorique propre à Diderot.

Parfois, au contraire de l'accélération rythmiquement instable ou proliférante par les énumérations ternaires, s'y insère le rythme chiasmatique suivant qui produit temporairement une stabilité : « Admirais-je ? Oui, j'admirais ! étais-je touché de pitié ? j'étais touché de pitié (DPV, XII, 166). » La pantomime arrache au narrateur un cri d'enthousiasme. Devant le spectacle prodigieux de *Lui*, le « je » du narrateur s'impose, mais comme sujet fragmenté, clivé par cette interrogation dialogique. Sous la forme du dialogue solitaire, le sujet parlant se divise en deux sujets, c'est-à-dire en un sujet questionnant et en un sujet répondeur. Le sujet dédoublé s'exprime, sous la forme paroxystique de l'altération sensible avec les verbes d'affect « admirer » et « toucher » ; tandis que la « pitié » renvoie au ressort tragique par excellence, au φόβος και έλεος aristotélicien. L'agencement chiasmatique (admirais-je // j'admirais ; étais-je touché de pitié // j'étais touché de pitié) montre en quelque sorte l'automatisme du jeu de question et de réponse. En juxtaposant ces deux questions-réponses, ce jeu doublé et en *crescendo* souligne l'excitation émotionnelle du narrateur et sa propre sympathie pour *Lui*.

Cette excitation n'est cependant pas une expérience singulière du narrateur seul. Juste

[27] Sur l'analyse plus développée de ce type d'énumération employé dans la description des pantomimes musicales, voir F. Kawamura, *Diderot et la chimie*, *op. cit*., p. 520–23.

avant d'avoir évoqué sa propre émotion, il a employé, dans une intention rhétorique, non seulement le « je », pour se désigner, mais encore le « nos », adjectif possessif de la première personne du pluriel : « [*Lui* mimait des pièces d'opéra,] s'emparant de nos âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée... » (DPV, XII, 166.) Le narrateur compte raconter son expérience personnelle sous la forme d'une expérience collective, lorsqu'il vient de décrire l'effet psychologique que la pantomime musicale de *Lui* a produit aux spectateurs du café de la Régence : « ce beau récitatif obligé où le prophète peint la désolation de Jerusalem, il l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent de tous les yeux. » (DPV, XII, 165–166.) Les larmes de *Lui* touchent les spectateurs à tel point que ceux-ci pleurent aussi. Tous plongent dans la même émotion. Leur empathie instaure l'union émotionnelle. L'expression « nos âmes » symptomatise cette extension communicative de la subjectivité du narrateur, qui s'élargit vers le lecteur. Si bien que l'écriture descriptive du narrateur veut compter le lecteur dans les spectateurs de la scène.

Mais, aux deux premiers éléments, extension communicative et stabilité temporaire, succède la phrase suivante, qui pourrait constituer un troisième élément hétérogène dans l'énumération ternaire : « mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments, et les dénaturait. » (DPV, XII, 166.) Dans ces trois éléments, l'union émotionnelle entre *Lui* et les spectateurs est dénaturée par l'introduction du troisième élément, « teinte de ridicule », pour passer à une autre phase qui peut produire une prolifération hétérogène dans l'écriture. D'ailleurs, l'imitation excessive de la musique et du musicien tombe dans le ridicule : l'imitation de l'imitation se transforme en parodie. C'est dans ce contexte que les pantomimes de *Lui* prennent sens : par le simple recours à la forme de la pantomime, il peut parodier le génie musical de son oncle et ses œuvres. La parodie des opéras et ballets du grand Rameau appartient au répertoire de la pantomime à la Foire[28]. En effet, on peut trouver une prolifération, dénaturation de l'écriture dans le paragraphe dont est suivie l'évocation de la « teinte de ridicule ». En faisant appel au lecteur, le narrateur dit : « Mais vous vous seriez échappé en éclat de rire, à la manière dont il contrefaisait les différents instruments. » (*Ibid.*) Il décrit la pantomime ridicule de l'orchestre, gesticulée par un seul interprète, et dans laquelle est mise en avant la parodie propre à l'imitation de l'imitation.

Cet appel d'un élément hétérogène qui est susceptible de provoquer une prolifération correspondrait au développement musical par l'introduction d'une dissonance dans l'harmonie. Diderot définit ainsi la dissonance qui fonctionne dans l'harmonie, dans les *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie en dialogues*, publiées en 1771, où Diderot présente le système d'harmonie d'Antoine Bemetzrieder, maître de clavecin de sa fille Angélique : « [Le Maître —] J'ai tâché de mettre sur le piédestal les chocs et les appels à côté de la basse fondamentale. »

[28] N. Rizzoni, « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746–1749) », art. cit., p. 39.

(DPV, XIX, 383.) La fonction de la dissonance constitue, chez Bemetzrieder, les « chocs » et les « appels », au lieu de la « basse fondamentale », qui est le principe d'harmonie de Jean-Philippe Rameau[29]. Diderot a déjà défini les « chocs » et les « appels » à la bouche du maître dans le dialogue :

> [Le Maître —] Les sons naturels *ut*, *mi*, *sol*, sont toujours le terme du repos. Lorsque le corps sonore s'est emparé de nos oreilles, les autres sons ou les appels *si*, *ré*, *fa*, *la* nous fatiguent et font souhaiter le retour de la nature.
>
> La mélodie et l'harmonie ne nous offrent sans cesse qu'un enchaînement d'écarts plus ou moins longs, qu'une suite de petits chocs plus ou moins durs, qu'une répétition d'appels plus ou moins énergiques à la nature que nous regrettons tout en la quittant, et que nous ne quittons que pour la retrouver avec plus de plaisir. Chantez le premier air qui vous viendra, et consultez votre propre sensation.
>
> Qu'est-ce donc que la musique ? On s'élèvera contre mon opinion ; mais l'expérience se réunira avec moi pour la définir, l'art de choquer les sons naturels pour en rendre le retour plus agréable. Qu'on s'écarte de cette règle dans la pratique ; plus de mélodie, plus d'harmonie. (DPV, XIX, 358.)

L'appel d'une dissonance dans la suite de consonances suscite un choc, entre des sons naturels et un son non naturel, ce qui appelle nécessairement un son suivant pour faire un retour à l'harmonie naturelle. Les appels désignent un recours à une instance supérieure afin de restaurer énergiquement l'harmonie. Un son qui était appelé fait appel, à son tour, à un autre son, et cette succession continue. Une série de chocs et d'appels constitue une série d'inquiétudes et de stabilisations. À partir de cette progression chiasmatique (un son - appelé // appel - un son) se crée la musique, une « chaîne ininterrompue, nécessaire[30] », et variée des sons[31].

---

[29] Le grand Rameau dit : « Je suis enfin parvenu, si je ne me trompe, à pouvoir démontrer ce principe de l'Harmonie, qui ne m'avoit encore été suggeré que par la voïe de l'expérience, cette Basse fondamentale, l'unique Boussole de l'Oreille, ce guide invisible du Musicien, qui l'a toujours conduit dans toutes ses productions, sans qu'il s'en soit encore apperçû, mais dont il n'a pas plutôt oüi parler, qu'il l'a regardé comme son propre bien [...]. [Une conduite par la Nature] auroit reconnu la source de toutes ses sensations en Musique, le vrai guide de son Oreille, en un mot, cette Basse fondamentale que donne la succession nécessaire & indispensable des Sons fondamentaux ». Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Prault fils, 1737, in-8°, préface non paginée, I^ere^ et 7^e^ pages. Cette basse fait entendre le vrai son fondamental au-dessous de chaque accord. Voir aussi Rousseau, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit*., t. XIII, art. « Basse-Fondamentale », p. 205–12.

[30] DPV, XIX, 368.

[31] Sur l'application des lois musicales à l'écriture littéraire dans les *Leçons de clavecin*, voir Guy Poitry, « Diderot et la "loi des appels". La peur dans le labyrinthe », *Poétique*, n° 92, 1992, p. 467–76.

Sur la marche des dissonances, l'article anonyme PRÉPARER de l'*Encyclopédie* évoque trois éléments : « Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonnances, savoir l'accord qui précede la dissonnance, celui où elle se trouve, & celui qui la suit : la préparation ne regarde que les deux premiers ; pour la troisième, voyez SAUVER[32] ». Les trois éléments, « l'accord qui précede la dissonnance », « celui où elle se trouve » et « celui qui la suit », sont respectivement la note préparatoire, la note attractive et la note résolutive. Dans la préparation de la dissonance, la note attractive est introduite comme une note étrangère qui se substitue aux notes d'un accord et qui modifie la couleur de l'accord primitif. Cette note attractive, la dissonance, introduit donc, dans la combinaison harmonique, l'énergie produite par la tension vers la note résolutive, vers le retour à la consonance. D'autre part, la dissonance théorisée par Diderot dans les *Leçons de clavecin* possède les deux fonctions, « chocs et appels ». La dissonance contient en elle-même à la fois le choc qui correspond à la note attractive et l'appel qui s'adresse à la note résolutive. Cette théorie, qui se compose des deux éléments, chocs et appels, est une réduction de la théorie fondée sur les trois notes préparatoire, attractive et résolutive. Dans l'énumération ternaire que nous avons examinée, le troisième élément, « la teinte de ridicule », qui y apporte de l'hétérogénéité, correspond au choc de la dissonance, qui recourt à l'appel afin de tempérer l'inquiétude suscitée par lui-même et de restituer l'harmonie. Il se peut également que l'introduction de ce troisième élément dans l'écriture parodie la progression musicale dynamisée par la résolution énergique de la dissonance.

L'*ut musica poesis* à la manière diderotienne, à savoir la comparaison de la progression musicale avec le développement d'un discours, se retrouve également à la fin du second dialogue du *Rêve de D'Alembert*, où le personnage de Bordeu compare le récit du poète à un chant. Son interlocuteur, D'Alembert, en distinguant le récit du fait, demande à Bordeu comment la poésie ou le mensonge peuvent s'introduire dans le récit. Suggérant le rôle de la dissonance ou du changement de ton dans la « modulation », Bordeu considère la modulation comme indispensable à la marche mélodique :

> Il y a dans tout chant une gamme. Cette gamme a ses intervalles ; chacune de ses cordes a ses harmoniques et ces harmoniques ont les leurs. C'est ainsi qu'il s'introduit des modulations de passage dans la mélodie et que le chant s'enrichit et s'étend. Le fait est un motif donné que chaque musicien sent à sa guise. (*Le Rêve de D'Alembert*, DPV, XVII, 190.)

Le « fait », la donnée brute du réel, se constitue en élément de modulation, en « motif » musical qui préside au développement du discours. Le récit devient alors représentation musicale.

---

[32] Art. PRÉPARER, *en Musique*, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et D'Alembert, (abréviation : *Enc.*), 1751–1765, 17 vol., t. XIII, p. 300a.

La modulation désigne l'« art de conduire le chant & l'harmonie successivement dans plusieurs modes[33] ». L'introduction d'éléments hétérogènes dans le chant contribue à la richesse de la liaison harmonique et à la prolongation mélodique : « le chant s'enrichit et s'étend. » L'introduction du changement de ton, de l'hétérogénéité, amène l'auditeur, pour satisfaire son plaisir musical, à désirer le retour à la consonance ; le changement de ton, la dissonance, l'Autre, en refusant d'être agréable, produit l'effet piquant et maintient la dynamique de l'enchaînement mélodique. La modulation et la dissonance, avec ce qu'elles apportent de diversité, apparaissent dès lors comme des composantes essentielles de l'esthétique[34]. L'harmonie repose sur la mise en rapport de sons différenciés, et non sur l'uniformité présupposée des sons. Ce dynamisme musical constituerait un modèle d'analyse de l'écriture diderotienne, car il existe une affinité entre le dynamisme musical par l'énergie de la dissonance et l'écriture diderotienne par l'intégration énergétique des hétérogènes.

En mettant en rapport l'excès du langage corporel et la surenchère des mots, le texte de Diderot se constitue en dispositif, dont il présente *Lui* comme le démiurge. La pantomime et l'écriture de la pantomime déploient respectivement leur énergie d'imagination et d'invention. À mesure que leur mise en rapport est accélérée, cette accélération donne l'illusion de la synchronisation entre le corps de *Lui* et le texte du narrateur. La pantomime de *Lui* ramène l'exercice de la représentation à la folie de son désir primordial : le désir d'une représentation globale et simultanée des idées et des images. De même, l'écriture du narrateur a également le désir de représenter exhaustivement l'énergie interne de l'objet à observer et interpréter. Écrire la pantomime, c'est essayer de restituer, à l'intermédiaire de l'illusion donnée par *Lui*, l'énergie inventive que possède la représentation, afin de la faire apparaître par le moyen verbal. Toutefois, Diderot ne fait pas de la pantomime de *Lui* la scène fictive dans laquelle le spectateur-narrateur peut observer et décoder, avec facilité, tous les signes des objets à représenter : le narrateur n'est pas hors de scène pour avoir un point de vue dominant. Il s'ensuit que son écriture doit faire appel à la complexité de l'interprétation. Pour cela, Diderot mettrait en œuvre le modèle musical de la dissonance et de la modulation[35].

Il semble que la « restitution de l'énergie » domine implicitement la totalité du *Neveu de Rameau*[36]. Au début de cette œuvre, en présentant le portrait de son futur interlocuteur, le narrateur *Moi* a déjà dit : « S'il en paraît un [des originaux tels que *Lui*] dans une compagnie ; c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. » (DPV, XII, 72.) Ce que *Lui* restitue ici, ce n'est pas l'ordre mais l'individualité natu-

[33] Art. Modulation, *en Musique*, *Enc*., t. X, p. 602b. L'article est écrit par Rousseau.

[34] Béatrice Didier, « La réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII^e siècle : d'Alembert, Diderot, Rousseau », *Revue des Sciences humaines*, n° 76, 1987, p. 13–25 ; Béatrice Durand-Sendrail, *La Musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994, p. 193–94.

relle. Restituer à chacun une portion de l'individualité naturelle, c'est libérer chacun d'une situation retenue. On pourrait dire que ce processus correspond, selon le vocabulaire diderotien, à la libération de la sensibilité inerte[37], du *nisus*[38]. C'est de la restitution individuelle que résulte une transformation collective. Ici s'établit une mise en parallèle du plan social avec le plan naturel. Dans le mouvement dynamique de la nature s'inscrit l'énergie qui agit sur la collectivité. Cette caractérisation de *Lui* est prouvée non seulement dans le dialogue entre *Lui* et *Moi*, mais également dans les performances pantomimiques de *Lui*, dans lesquels l'esprit subversif de *Lui* contre l'institution établie et la fastidieuse uniformité vise à la restitution de l'individualité naturelle, à l'extériorisation de l'énergie primordiale. Sur cette restitution ou cette extériorisation est totalement fondée la pensée de Diderot sur la nature, les arts, la morale et la politique. L'enjeu du *Neveu de Rameau* est de restituer, au moyen de l'écriture, l'énergie naturelle des paroles et celle de la représentation. L'écriture vise à cette restitution double, car elle a la possibilité d'englober toutes les représentations, par rapport à la peinture et à la musique. Comme les descriptions verbales dans la « Promenade Vernet » et le *Neveu* le démontrent, l'écriture diderotienne est une pratique de la *mimèsis*, capable de représenter la représentation picturale et la représentation musicale, ou de mettre en œuvre un modèle

[35] Dans le dialogue entre *Lui* et *Moi*, en se considérant comme une « dissonance », *Lui* veut faire valoir la diversité sociale, qui est susceptible de désorganiser le faux ordre et par là de créer de nouveau du lien social : « Ce sont des dissonances dans l'harmonie sociale qu'il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits. Il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau, et qui en éparpille les rayons. » (DPV, XII, 177.) L'harmonie suppose la variété, dont la beauté musicale est mise en valeur par l'insertion des dissonances et non par l'alignement fastidieux des consonances. Le dispositif de la dissonance articule, par son hétérogénéité, l'ordre et le désordre, l'harmonie et ce qui est susceptible de basculer l'harmonie établie.

[36] Sur l'image poétique de l'énergie dans l'œuvre de Diderot, voir Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984. Pourtant, il faut faire attention à ce que Diderot emploie moins souvent le mot « énergie » que l'on n'imagine, et puis, à ce que l'emploi de ce mot au XVIII[e] siècle soit différent de l'emploi d'aujourd'hui. Sur l'emploi presque exhaustif du mot à l'époque où vit le dernier Diderot, voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Paris, PUF, 1988. Il lui en manque cependant quelques-uns dans les domaines médical, chimique et musical.

[37] Diderot, Lettre à Duclos du 10 octobre 1765 dans *Correspondance*, éd. Georges Roth puis Jean Varloot, Paris, Minuit, 1955–1970, 16 vol., t. V, p. 141 ; *Le Rêve de D'Alembert*, DPV, XVII, 92. Dans le premier entretien du *Rêve*, le personnage de D'Alembert dit : « Une force vive qui se manifeste par la translation, une force morte qui se manifeste par la pression ; une sensibilité active qui se caractérise par certaines actions remarquables dans l'animal et peut-être dans la plante ; et une sensibilité inerte dont on serait assuré par le passage à l'état de sensibilité active. »

[38] « La force qui agit sur la molécule, s'épuise. La force intime de la molécule ne s'épuise point. Elle est immuable, éternelle. Ces deux forces peuvent produire deux sortes de *nisus* ; la première un *nisus* qui cesse ; la seconde un *nisus* qui ne cesse jamais. Donc il est absurde de dire que la matière a une opposition réelle au mouvement. » Diderot, *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement* (1770), DPV, XVII, 15.

pictural ou un modèle musical. L'écriture du *Neveu*, texte étrange et en même temps original qui a pour objet de restituer l'énergie naturelle et primordiale mais de plus en plus usée dans l'ordre institutionnel du langage, n'est pas accidentelle ; elle est le fruit de la stratégie subversive de l'écriture diderotienne.