

Sur le *Neveu de Rameau* de Diderot Quelques éléments, pistes, enjeux, formules

à partir des ouvrages de Georges Daniel, Jean Starobinski et Leo Spitzer
(les références secondaires sont indiquées en note)

**** François Dagognet, *Écriture et photographie*, Librairie philosophique J. Vrin, 1973 :**

* « Tous les textes de Diderot consistent à inventer de nouveaux moyens de communication — briser les anciennes manières de s’exprimer, anachroniques et malfaisantes, multiplier, en contrepartie, l’échange et du savoir et des rôles. » (p. 150)

* « référence constante au **geste** : Diderot « a renoncé à la succession, à la lenteur, au pas à pas de l’argumentation et de l’analyse. Il ne prend appui que sur **l’image et le mouvement**, une science et un art délibérément iconologiques » ; « non seulement la création du “medium” l’emporte en importance sur ce qu’il véhicule, mais elle va le déterminer. » (150) ; « son archi-écriture passionnelle [est] celle d’un Tableau mouvant » (151). « D’où aussi la double critique de Diderot : celle du rationalisme académique et de ses modèles usés, donc, non-informatifs — et celle de son contraire, l’échevelé et le non-saturé. » (166)

* « Au XVIII^e siècle, on insiste sur l’originalité de la pensée, sur les tournures d’esprit, sur les différentes manières d’envisager les choses.... Aussi Diderot n’ira-t-il plus à la recherche de l’expression finie et achevée.... Autour de l’idée qui n’est qu’esquissée se grouperont les idées accessoires flottantes et variables... » (d’après Groethuysen, cité par Spitzer, p.165)

*

* « [I] fallait — par une compensation nécessaire — que la **parole**, qui se déclare **issue de la matière**, affirme et exerce avec non moins d’impudence tout le pouvoir dont elle se sent détentrice : pouvoir d’imiter, de parodier, de rompre, puis d’enchaîner, de varier son régime, d’engendrer par déplacement latéral d’**autres voix** semblables et différentes, de provoquer autour d’elle la présence d’auditeurs réels et imaginaires. » (Starobinski, p. 273)

* Par « le recours au **dialogue** et la multiplication des voix (...) il s’agit de favoriser l’animation, d’ouvrir un espace de jeu où la pensée, liée aux individus objectivés, rend possible l’écart ironique, la contre-attaque, les renversements imprévus : un élan verbal impétueux, incertain de sa forme intellectuelle définitive, peu désireux de se fixer en un système, accepte ainsi de se diviser entre des canaux de dérivation successifs. Le dialogue, chez Diderot, n’est pas le monnayage didactique du système (comme chez Malebranche ou Berkeley) ; c’est au contraire le procédé dynamique grâce auquel la systématisation peut être remise à plus tard... » (*ibid.*, p. 247) (NB : « On surprend fréquemment, chez Diderot, dans le fil des propos tenus par un seul et même locuteur, la question suivie aussitôt de sa réponse. **Un même personnage interroge et répond**. Cette configuration relativement simple, et si souvent répétée, me paraît révéler la tendance scissipare, l’énergie constitutive du dialogue, en deçà du seuil critique de séparation où la question et la réponse sont confiées à deux personnages distincts. » [*ibid.*, p. 250])

* « traits spécifiques du **dialogue** diderotien » : « l’enchaînement s’appuie très souvent sur le couplage de répliques relativement longues suivies de répliques très courtes, ou vice versa, l’art du dialogue jouant constamment sur la légèreté syntaxique et la quasi insubstantialité sémantique de la trame que forment ces dernières » (G. Daniel, p. 238).

* « *bilocation* plutôt que dialogue », précise G. Daniel (p. 432) ; « la *collocation* (discours unique à deux ou plusieurs voix) et la *prolocution* (discours tenu à la place de l'interlocuteur) » (436) « ce qui caractérise par moments le dialogue diderotien, ce n'est pas, ainsi qu'on pourrait s'y attendre, l'exagération du décousu mais l'enchaînement trop marqué des répliques, comme si, à travers l'échange verbal, l'intention inavouée de l'auteur était de retrouver on ne sait quelle unité, continuité ou communion perdue. » (436) « sa surdité proverbiale à la parole d'autrui, sa vitesse d'écriture, sa démarche anticipatrice caractérisée par l'ingérence, l'empiètement et le dérapage, sa faculté de dédoublement qui transforme l'autre en projection du même ne contribuent guère, en principe, à la différenciation des voix présentes dans le dialogue. » (*ibid.*, p.437)

* **rapport au lecteur** : « introduction (...) du lecteur dans l'actualité du texte » (G. Daniel, p. 413). « D'une œuvre à l'autre, ce qui s'éclaire et s'étend, c'est précisément la fonction que remplit la métalepse du message : faire apparaître la parole du **lecteur** comme une cause des discontinuités qui déterminent la forme et, en partie, le contenu du texte, et le discours de l'auteur comme l'agent qui gouverne et modifie à sa guise la lecture du livre qui le contient. » (*ibid.*, p. 398-399) Participe de « la vocation du discours diderotien de s'incorporer ce qui lui est radicalement extrinsèque. (...) la mise en scène de l'interlocuteur équivaut à une coïncidence impossible, à un dépassement des limites fixées au dialogue dramatique par la structure du réel : en ouvrant les frontières du texte à la migration des voix et des régions du temps où elles pourraient se faire entendre. » (*ibid.*, p. 403) « Le Neveu, comme la création artistique, préfère, à une théorie unifiante, une sorte d'imprégnation par l'*autre*. La création réalisée par l'homme ne peut pas être absolument géniale, ne pouvant s'élaborer qu'en buvant et mangeant ce qui est à sa disposition, en étant *parasite* ou *satire*, mélange de nourritures et de voix *autres*. »¹ « le disparate, l'écart, le déguisement, le délire, la dissonance sont métaphores de l'écriture géniale comme extravagance, sortie, toute limitée soit-elle, de la voie, de la ligne tracée. » (*ibid.* p.157) « ce que Diderot hésite à dire en son nom propre sera dit par la bouche de l'autre [le Neveu], comme si Diderot se laissait voler son être le plus irritable, le plus éloquent. (...) Un essaimage, une dissémination se produisent, assurant à la parole de Diderot un prolongement indéfini en d'autres bouches. » (Starobinski, p. 71-72)

* « Diderot ne dialogue pas avec son lecteur : il l'annexe. Quand nous le lisons, si nous le lisons bien, nous refaisons par force « du Diderot » : est-il un auteur plus imperméable à une reconstruction librement interprétative ? Tout est dans le texte écrit, à prendre ou à laisser. »² Un des trois facteurs de tension de l'écriture diderotienne, selon J.-P. Seguin : « la création continue d'interlocuteurs fictifs donnant l'illusion du discours vécu. » (296), ce qui lui fait conclure : « le faux dialogue [est] la loi fondamentale du roman et du théâtre de Diderot (...) Diderot romancier, dramaturge, ou critique d'art n'est peut-être jamais que l'homme qui adresse à son double la recréation des choses par le langage. (...) Et l'on se demande (...) si l'ensemble des textes de Diderot (...) n'est pas l'éternel faux-dialogue d'un égocentrique. » (*ibid.*, p.393-394)

*

¹ Marie-Hélène Chabut, *Denis Diderot. Extravagance et génialité*, Amsterdam / Atlanta (GA), éd. Rodopi, 1994, p. 146.

² Jean-Pierre Seguin, *Diderot, le discours et les choses. Essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Klincksieck, 1978, p. 276.

* Rameau est « le personnage chiasmatisque par excellence, celui qui, du fait de sa propre mutabilité, provoque des déplacements en tous sens. Il fomenté l'insécurité. » (Starobinski, p. 180) « Que Diderot recoure alors à toutes les ressources du **chiasme**, c'est bien la preuve que cette figure de mots est à ses yeux l'une des plus chargées d'énergie » (*ibid.*, p. 231) Thème de la **réversibilité** comme « loi générale » (G. Daniel, p. 313), « besoin extrême de la sensibilité, de l'imagination, de l'intelligence, de saisir le réel sous l'aspect d'une texture de rapports pouvant s'exercer dans deux sens contraires. » (*ibid.*, p. 288) La figure du chiasme est la « figure « emblématique » du thème de la réversibilité » (*ibid.*, p. 356) : « Schéma dynamique, le chiasme dessine, au sens propre du mot, une manière de voir et de comprendre le monde » ; il « engendre divers types de rapports d'échange et d'interaction regroupés sous la catégorie de la **réciprocité**. » (*ibid.*, p. 293) « La tendance la plus constante de Diderot [est] de montrer les choses comme indéfiniment réversibles et non comme définitivement renversées » (328). D'où la figure de l'**aller-retour** : « le renversement de direction s'impose comme le modèle constant de la représentation cinétique. » (300) « le **mélange** des styles est l'un des caractères fondamentaux de la *satire* (...) *hybridation* partout à l'œuvre chez Diderot, et que contresigne, au niveau du style, l'interpénétration des tons et des registres opposés, leur « coalition » féconde » (270)

* « Du fait des procédés d'écriture, la **dialectique** de Diderot se donne à lire comme un interminable mouvement pendulaire dépourvu de finalité » (G. Daniel, 306) ; « les dichotomies et antinomies qui constituent chez Diderot la trame du réel sont pour une large part créées par la nature du langage et le fonctionnement spécifique d'un discours. » (326) « Cette dialectique (...) ignore la synthèse, et, ne pouvant dépasser le stade de l'alternance, de la coexistence ou de l'équivalence des contraires, débouche fatalement sur le **paradoxe**. » (318)

*

** Georges Daniel, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1986 :

* « *l'extension, la pluralité, le couplage, la réversibilité et la coïncidence* doivent rester (...) les grands axes de toute étude d'ensemble sur le style de Diderot » (« importance des schémas d'ambivalence et de réversibilité, de réciprocité, d'incertitude, d'opposition » [28] « *le thème du couplage et de la bipolarité* (redoublements et dédoublements complémentaires ou antithétiques) et *le thème de la réversibilité*, et d'autre part la contradiction (...) *Le thème de la pluralité* (...) interfère à son tour avec les autres. » [34]) : « la digression et, à l'opposé, le tempo accéléré du discours ; la suspension rythmique et le passage à la limite ; le dilemme et le paradoxe ; l'ouverture sur le destinataire et l'actualisation de la pensée en paroles proférées, rapportées ou imaginées, etc. » (443) La coïncidence, quant à elle « représente le sommet vers lequel sont orientés les quatre autres thèmes : celui de l'extension donne au glissement et à l'envol de la phrase le sens second d'une suppression des distances qui fait coïncider le désir ou le projet avec leur accomplissement ; celui de la pluralité débouche sur la vision d'une réalité proliférante ou atomisée coïncidant avec le tout indivisible qu'elle constitue sous un point de vue différent ; quant à la famille de formes ordonnées aux thèmes du couplage et de la réversibilité, elle tend finalement à mettre en valeur l'union ou l'égalité des contraires, autrement dit leur coïncidence. » (35) – « saut dans l'accompli » [180-181]

* « caractère dichotomique, digressif et dialogique du texte diderotien. » (35) M.T. Cartwright évoque le « tempérament « essentiellement **multiplicatif** » de Diderot³.

³ Michael T. Cartwright, « Diderot critique d'art et le problème de l'expression », *Diderot Studies*, vol. XIII, Droz, 1969, p. 114. Sur le dialogisme du *Neveu*, on lira le chapitre que lui consacre H. R. Jauss dans *Pour une*

* Aspects de l'**extension** : *cumulatif, translatif* (« une première idée, une seconde amenée par la première, une troisième amenée par la seconde, etc. ») ou *digressif* (54). Le « modèle d'extension (...) *translatif* » se distingue du « modèle *cumulatif*, par le caractère de glissement continu, non segmenté et par là accéléré » (49). La « translation (...) reflète un fait stylistique beaucoup plus général qui consiste à faire sentir l'expansibilité de toutes choses, actions, pensées, émotions » (116). « L'image de la chaîne, la liaison des idées, du discours et le mouvement perpétuel connoté par le modèle translatif se conjuguent chez Diderot (...), ils renvoient sans cesse l'un à l'autre. » (122) Schéma typique : « d'abord un élément de *démarrage* quelconque (...), noyau d'un fait en lui-même le plus souvent négligeable (...); ensuite, un processus d'*engrenage* (...) engendré par cet élément et transcrit par l'amorce d'une séquence numérique (...); et enfin, un brusque *dérapiage* qui fait apparaître comme subitement constituée ou atteinte – ou comme impossible à atteindre (...) la totalité (...) ou la limite (...) vers laquelle mène insensiblement la machinerie répétitive de l'engrenage. » (51-52)

* « Le processus de **dérapiage** [est] au cœur de la création diderotienne (...) ce que Diderot appelle des « catalepsies momentanées » : distractions, rêveries, transes, etc. » (139) « la digression, tôt ou tard récupérée par le fil du discours, se distingue donc radicalement de la parenthèse : celle-ci isole son contenu, lui assigne une fonction périphérique dans l'économie du texte, alors que les « écarts » de Diderot, expression d'un déterminisme mental et verbal, reçoivent, d'une manière ou d'une autre, leur signification de ce qui précède et la retransmettent à ce qui suit. » (141)

* « Ce qui intéresse Diderot en tout premier lieu (...) c'est la production, de quelque manière que ce soit, d'un effet d'**élargissement**. » (103)

* « Subordonné primitivement à la mise en question du style académique, rhétorique, à la dénonciation de tout ce qui est « peigné, ajusté, arrangé, calamistré » [Lettre à Mme Riccoboni, 27 nov. 1758], symbolisé par le style d'Helvétius et les « béquilles » de l'abbé Morellet [cf. *Salon 65*, VI, 19], l'art de la **digression** finira par s'identifier à l'art d'écrire. » (136)

* « **Rythmes** d'élection » (V. égalt *infra* Spitzer) : « cadence de freinage-impulsion privilégiée » (153). « Diderot place une phrase extrêmement courte tantôt au début, tantôt à la fin, mais surtout au milieu d'une unité de texte, soit avec une valeur conclusive, soit comme élément de suspension ou de relance. » (147) « Le **contraste des volumes** confère au mot qui précise, résume ou complète les circonstances précédemment énumérées, le prestige d'un accomplissement. » (149); ex. « Il [Rameau] observe le maître et la maîtresse; il est immobile, les bras pendants; les jambes parallèles; *il écoute*. [X, 405] » (148)

* Par « leurs variations de régime [notamment] (éléments courts, plats et pour ainsi dire stationnaires suivis d'amples poussées ascendantes, et/ou de fortes accélérations), les schèmes rythmiques (...) font écho à tous les mécanismes de démarrage, d'engrenage et de dérapage sur lesquels se fonde la structure du thème de l'extension. » (159)

* « Vocables et tours privilégiés » (159) : le morphème « **tout** » (160), « pléthore de mots superlatifs, emphatiques, grossissants, magnifiants, parmi lesquels l'archilèxème **grand** occupe une place de choix. » (162), « goût très prononcé pour les mots de sens vague évoquant un allongement sans fin ou une expansion démesurée. » (166) + **combien de...!** (186)

* « Même dans le *Neveu de Rameau*, les numéraux et autres augmentatifs ou intensifs apparentés servent moins à traduire le penchant, populaire ou précieux, à la surenchère verbale qu'à nous communiquer une vision didactique, caricaturale ou tragiquement grotesque du multiple. » (185)

* « La réduction de la réalité **multiforme** à un principe **unique**, à une seule origine, idéeforce du dix-huitième siècle (...) s'appuie chez [Diderot] sur un arrière-plan de tension permanente entre le un et le multiple » (219) « la représentation du monde comme expansion ou répétition illimitée d'éléments d'une réalité indéfiniment décomposable devient un des principes organisateurs de l'expression verbale. » (203) « on a parlé de **style coupé**, disloqué, haletant, termes vagues et inadéquats (...). En fait ce « style coupé » se confond, du moins à l'origine, avec un mode de division de l'énoncé qui épouse, explicite et renforce les dichotomies naturelles de la pensée et de la langue. » (236)

* Les thèmes du **couplage** et de la **bipolarité** dominent. « A l'univers intellectuel et matériel en perpétuelle expansion que suggèrent tant de textes de Diderot, correspond (...) un point de vue sur la réalité qui n'embrasse les choses que par **paires**. » (249) Les formes du **couplage** : « la représentation de totalités existantes ou possibles (...) qui est au centre et à l'intersection des thèmes de l'extension et de la pluralité est remplacée par une grille de symétries propre à faire apparaître – dans le flou des signifiés connotatifs – des schémas bipolaires sur lesquels s'édifie la vision d'une réalité oscillante, conflictuelle, éternellement tendue. » (265) « A propos de tout et de rien surgissent ici et là dans le discours de Diderot des expressions telles que « vrai ou faux », « sage ou fou », « tort ou raison », comme si (...) agissait en lui un instinct d'indifférence qui (...) le pousse à **soustraire** la réalité, surtout sa propre réalité, ses pensées, ses écrits, à l'encombrante et hasardeuse **obligation d'appeler un jugement** de valeur. » (303) « « Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid » : ce début [du *NdR*] enferme tout un programme. » (365)

* « la relation de **similitude construite avec la copule** (ex. : « Ses exordes [de Salluste] *sont* de selles à tous chevaux ») concentre en elle les ambiguïtés spécifiques de l'écriture diderotienne. (...) la copule marque l'intervalle (...). Au contraire, par sa fonction d'identification, elle tend à superposer et même à substituer l'attribut au terme qu'il accompagne. Cette dualité paradoxale (...) s'accuse fortement par l'apparition de la ligature « **c'est** » « quasi-déictique »⁴, incessant « appel à la participation du destinataire » [*ibid.*, p.286], pour mettre les mots en vedette, rendre présentes les choses qu'ils désignent, segmenter le discours, renverser l'ordre de la phrase, lui imprimer l'élan de l'anticipation, etc., suggère la possibilité d'une contamination. » (415-416)

* « on aboutit inmanquablement à un couple oppositionnel **divertissement** (comédie, mise en scène, jeu, fiction, liberté, etc.) **démonstration** (tragédie, thèse, urgence, réalité, fatalité, etc.) qui sous-tend presque toutes les œuvres importantes de Diderot et qui rend compte de l'impossibilité où se trouve le lecteur d'explicitement complètement ce que l'auteur a dit ou voulu dire. » (275)

*

⁴ Jean-Pierre Seguin, *op. cit.*, p. 292 (*C'est* « porte en lui (...) l'illusion que *c'est la chose même* qui est montrée, dans l'impression d'un contact permanent avec l'auteur d[u] discours »). « *C'est* extracteur » (*i.e.* dans dislocation) est une « marque locutive aussi nette qu'un *voyez-vous* ou *je vous affirme que*. » (*ibid.*, p.280)

** Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2012:

* « quelques-uns des traits marquants de son écriture : le rapide balancement des mots couplés, le jeu des opposés, puis la mise en mouvement, la liste ou la série qui se déroule et l'entraîn énumératif. » (10)

* « Le geste de la « **monstration** » : *voilà, le voilà, voici...*, est « l'un des gestes les plus typiques de la diction diderotienne » ; « mouvement fondamental (...) de la « démonstration », de la *deixis*, de la mise à découvert. » (259, 267) Les présentatifs représentent « un des traits dans lesquels l'illusion de la proximité d'un réel évident est la plus forte. Et le lecteur est d'autant plus engagé de force dans cette contemplation que ce trait converge avec tous les autres et avec la permanence du vocabulaire concret » (sur lequel J.-P. Seguin insiste, notamment dans la 1^{ère} Partie de son ouvrage ; les présentatifs sont étudiés dans la section « L'évidence partagée » (chap. III – 4, p. 273 stes).

Dans « l'esthétique de Diderot[*t*]out doit être rendu visible, porté au **plus haut degré de lisibilité**. » (Starobinski, p.73) « Divulguer, mettre à nu, révéler le secret des arts, des corps, des existences, des consciences : telle est l'une des passions qui prévalent chez Diderot. » (117) « le « **principe d'extériorisation** » (...) intervient conjointement avec un principe qui lui est associé : la permutation, la variabilité, soit comme succession d'états opposés [« notion de *dissemblance* » (127)], soit comme coexistence d'états contradictoires en un même individu. Le principe d'extériorisation (...) vaut pour *Moi* comme pour *Lui*. En revanche, la variabilité (dans la double acception du changement déployé au cours du temps, et de la structure composite manifestée par un même être) est assumée par le seul Neveu » (118)

* Relève l'« extraordinaire jactance » du Neveu (118). « Tout, finalement, dans son mode d'existence, d'expression, de communication ou de non-communication participe de l'essence du **bavardage** ; du bavardage du Farceur, qui est déraison et dérision, du bavardage de l'amuseur public, qui, verbe déchu, est contrefaçon et colportage, enfin du bavardage tout court qui est prolixité et incohérence, indiscretion et futilité, absence de maîtrise de soi et manque d'égards pour l'autre. »⁵

* Oppose « l'*habitude* du philosophe, son comportement régulier » à « l'inconstance atmosphérique ». Toutefois « la **variabilité** du Neveu p[eut] apparaître comme celle du narrateur (Moi-Diderot) portée à la dimension hyperbolique. » (120)

* « Le mélange de virtuosité rhétorique et d'impétuosité chaotique (...) donne à toutes les formes d'**entassement** un statut privilégié dans sa poétique. » (102) « les structures grammaticales (...) pluralisent le moi unique (...) à travers les fonctions successives et comme déboîtées, du sujet, du complément direct, du complément indirect » (120-121) « le Neveu est la variabilité s'extériorisant, ou l'extériorité indéfiniment variée.

L'ouverture – précédant l'apparition et la description de Rameau (...) aura mis en place (...) une série d'alternatives, une succession de contraires associés, qui préparent le lecteur à cette apothéose de la variabilité qui s'établira dans le portrait de Rameau. Le *crescendo* de l'extériorité est donc doublé par un *crescendo* de la variabilité. » (124) « ce « démasquage » suppose la **présence conjointe du Neveu et du Philosophe** (« l'homme de bon sens »), et, pour ainsi dire, leur intime collaboration. (...) La *sortie* de la vérité s'effectue au point où l'intelligence interprétative du philosophe tire profit de l'extériorité provocatrice du Neveu. (...) une conscience lucide et vertueuse (le moi satirisant) observe et juge un personnage ridicule et vicieux (le personnage satirisé), qui lui livre les secrets du monde douteux auquel il est très étroitement lié. » (134)

* « [L]a vocation de Diderot semble être de répéter indéfiniment les mêmes idées ou les mêmes vocables et de les combiner « de toutes les manières ». » (214) Starobinski juge « la **rhétorique multiplicative**, de toute manière irritante (...), redondance du message »

⁵ Georges Daniel, *Fatalité du secret et fatalité du bavardage au XVIIIe siècle*, Paris, Nizet, 1966, p. 120-121.

(correspondant aux figures de métabole ou périssologie ou expolition) : « l'idée reste la même, c'est-à-dire enfermée dans la formule de départ malgré l'impressionnante accumulation de cas particuliers cités » (210) « De séquences qui développent l'idée ou l'image de la diversité, on retire souvent l'impression, un peu décevante, d'un foisonnement parfaitement maîtrisé, sans commune mesure avec la réalité chatoyante, indéfiniment métamorphosable que suggèrent les expressions hyperboliques (...). Il se crée comme un hiatus (...) entre la **régularité** sécurisante de la machinerie rhétorique et le sentiment de vertigineuse **profusion** suscité par la récurrence des formules évocatrices de la diversité. » (212-213)

* Les « **deux modes d'écriture** les plus remarquables (...) : l'un qui procède par accumulations et énumérations et aligne en longues séries fractionnées de petites unités narratives et descriptives en jouant sur le contraste de leurs volumes syllabiques ; l'autre qui découpe dans la phrase et le paragraphe les symétries de la logique binaire » (G. Daniel, p. 303)

* « [I]l semble que l'écrivain ait inventé un genre hybride, mi-pot-pourri mi-critique railleuse, ces deux formes de satire s'imbriquant parfaitement dans l'œuvre. »⁶

* Sont privilégiées « toutes les composantes préverbales ou extraverbales. (...) l'auteur (...) doit modifier son texte, le rompre, le multiplier, l'écheveler, pour le rendre apte à accueillir la diction pathétique, la pantomime, les silences éloquents. » (Starobinski, p. 141) A la pantomime « répondra nécessairement l'**expressionnisme** du style, pantomime au second degré. »⁷ ; l'auteur parle de l'œuvre comme d'une « composition musicale, structure d'une symphonie » (*ibid.*, p. xci) ; étant donné son caractère décousu, le rapprochement avec une rhapsodie ne paraît pas moins juste. D'après Sylviane Albertan-Coppola, « Les articulations souples et subtiles (...) arrachent *Le NdR* au décousu, mais ne lui confèrent pas pourtant une structure linéaire. » Et parmi les métaphores employées pour désigner la composition de l'œuvre, « du polype, du jeu d'échecs, de la symphonie, celle de l'**arabesque** est sans doute la plus adéquate, par l'idée d'entrelacement capricieux qu'elle comporte. »⁸

* Spitzer avance que “That capacity, which characterized Diderot, of giving “gesticulating” expression to everything he thinks, becomes a way of conquering the new realm of science for literature.” (164)

* « Rameau raconte son « désastre » avec une merveilleuse allégresse, au point que la joie narrative contredit la notion même de désastre. » (171) « le « désastre » ne peut être compensé que par un redoublement d'ironie à l'égard de soi-même. » (172)

** **Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics***, Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1948 (2ème éd. 1967) : “The style of Diderot”, p. 135-191 :

* “ I have allowed myself to attempt to penetrate to the soul **not only of the author but of the man** ” (135) “Not only did Diderot reveal the thinker behind the thought, he revealed **the speaker behind the thinker**” (167).

* À propos de l'article JOUISSANCE de *L'Encyclopédie*, Spitzer relève comme un trait fondamental “an onomatopoeic rendering of feelings” (139), “a rhythmical reproduction of the subject matter” (150). Plus largement : “I have attempted to show by my demonstration in detail that the style of mobility found with Diderot consists in the **close adherence of his language to his thought**, by way of a sort of inborn mimicry – that his style is an **irruption of the physiological rhythm of speech into writing**. It is for this reason that Diderot must dialogize, monologize, harangue, taunt, apostrophize – apostrophize not only persons but even

⁶ Sylviane Albertan-Coppola, « Rira bien qui rira le dernier » », in *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, études réunies par Anne-Marie Chouillet, Paris, Champion, collection Unichamp, 1991, p. 35.

⁷ Jean Fabre, introduction au *Neveu de Rameau*, Genève/Lille, Droz, Giard, 1950, p. 1 - xxxviii.

⁸ Sylviane Albertan-Coppola, *loc. cit.*, p. 18.

his own subject-matter. Thought converts itself immediately into the flesh of speech” (166). “we have found an “innervation” of language by emotion, a translation into rhythm of emotions – and the predominant emotion is that of dynamic accelerating **self-expansion, self-potential.**” (146) « I am convinced that the sexual act, with its power of expanding the individual, is the *Gründerlebnis* for D (...) in linguistics, the concrete precedes the abstract (...) the close congruity of style and reality (...) less obviously sensuous, passages must be considered as a secondary application of patterns based primarily on the sexual. » (151)

* À propos d’un extrait de *La Religieuse* : “We have to do with **two rhythms**, one of which mocks the other.” (150) : “there is the breathless, tense, cramped “style coupé” (...) [“the rhythm of orgasm itself”] and the freer flow of the longer periods [“the more flowing rhythm seems to denote a state of enthusiasm in which body and soul are fused in a more harmonious expansion.”]” (146)

* “Diderot has been able to render by the rhythm of his style the process by which hypervitality leads to **self-destruction.**” “the self-destruction brought about by **excessive expressivity** was seen by Diderot as a danger to which any artistic nature is exposed, and about which he was particularly apprehensive in his own case.” (154-155) “Diderot was aware of the threat to any true representation of reality inherent in the “realistic” gifts of “grossissement”, “extension”, “amplification.” It is for this reason that, in the *Paradoxe sur le comédien*, and in the *Rêve de D’Alembert*, he develops the thesis that the great artist (as well as the great scientist) should strive to be cool-minded and rational, instead of giving way to his emotions. (...) It is as if he has created the nephew out of the doubtful material of his own artistic nature, as a gesture of rejection and condemnation.” (156)

* « The phenomenon of Diderot the energumen is ultimately the manifestation of the dynamism of the self-propelled motion, the self-ignition, of a frenzied mind. In that parody of the nephew which was a parody of himself, Diderot has declared the autonomy of expressivity, the dionysiac delirium which enjoys no god but itself (...) Diderot has experienced to the bitter end the self-annihilation of the self-igniting mind; but we must be grateful that he has written the satire of it, warning of the danger of expressivity when it ties with Logos. « (167 [d’après R. Meissner]) (...) The feverish staccato style was invented by Diderot because he was deaf to the legato if the divine melody. (...) The philosophy of mobility as well as its expression by bodily mobility, by “mimicry”, was not possible before the eighteenth century: not before this period of the “original genius” could we have the impersonation of language by way of the writer’s biological nature” (*ibid.*, p. 168).

* Selon Georges Daniel, le neveu de Rameau « ne se borne pas (...) à n’être successivement et alternativement que le porte-parole, le singe, le double ou le démon de Diderot ; au contraire, son personnage ne se charge de signification qu’à mesure que par les mots et les gestes il se détache, s’éloigne de son sage interlocuteur, avec les aspirations et les nostalgies secrètes duquel on cherche trop souvent à l’identifier. »⁹ « [L]e sage qui contrefait la sagesse, n’est pas plus sage que n’est fou le fou qui contrefait la folie » ; « et c’est de ce perpétuel renversement, et non, comme le voulait Hegel, de l’affrontement de la conscience vile à la conscience honnête, que résultera « la perversion de tous les concepts et de toutes les réalités ». » (G. Daniel, *op. cit.*, p. 340) « Le double transfert de l’authenticité et de l’inauthenticité, la première au personnage pontifiant, qui (...) souscrit aux « conventions de société » et aux « bienséances d’usage », la seconde à l’original effronté qui ne respecte aucun tabou, ne correspond peut-être pas à l’intention de Diderot. Il n’en reste pas moins que ce retournement paradoxal est un des éléments fondamentaux du texte, un de ceux qui contribuent le plus à le rendre indéchiffrable. » (341) « le vrai (la franchise) est une modalité du faux (la volonté de faire illusion), et le faux (la personnalité factice) est une manifestation du vrai (le talent de mime et de comédien). » (*ibid.*, p.343) « dans le *NdR* la signification de

⁹ G. Daniel, *Fatalité du secret...*, *op. cit.*, p. 108-109.

l'œuvre se dissout donc dans l'enchevêtrement des antithèses liées par la figure du paradoxe. (...) ultime conséquence d'un scepticisme absolu : l'interchangeabilité, parfois l'identité des contraires. » (344) « Réunir et rendre parfaitement semblable ou équivalent (associer pour finalement confondre) apparaissent ainsi comme deux opérations qui se complètent. Elles se présentent ensemble dans des schémas de couplage de type ternaire (a/b/a+b) où figurent d'abord séparément, puis conjointement, soit dans une double reprise des termes, soit dans un syntagme pronominal (« tous les deux », « l'un et l'autre »), deux éléments » (348) « La **séquence tripartite** (l'un/l'autre/l'un et l'autre) (...) engendre sous la réunion des signifiants la convergence des signifiés, puis leur équivalence, et, lorsque les termes réunis dans le segment final de l'énoncé ternaire constituent les éléments d'un couple antithétique, la convergence et l'équivalence des opposés. » (*ibid.*, p. 366) « Tout se passe comme si Diderot faisait accomplir par Rameau le « sale travail » de la dénonciation la plus hargneuse, pour se disculper lui-même en sacrifiant aussitôt son mandataire à travers l'indignation vertueuse du personnage désigné par le pronom « Moi ». » Cependant, « Le philosophe, c'est Diderot ; mais les traits et les saillies du Neveu, c'est encore Diderot. » (Starobinski, p. 179, 186) « Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent ; le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre. » [*Pensées détachées sur la peinture, Œ*, p. 620] Diderot voudrait bien devenir cet hybride : un philosophe enthousiaste. » (*ibid.*, p. 362) MOI et LUI, et non A et B, souligne J. Goldzink : le *NdR* est « le dialogue philosophique le plus violemment tissé des contradictions les plus véhémentes – corporelles, vestimentaires, langagières, sociales, idéologiques, morales biographiques, économiques – qu'un philosophe ait jamais conçu de mettre en scène ». Toutefois, l'auteur de ces lignes, contrairement à d'autres commentateurs, refuse de « conclure à un match nul, un pat échiquéen »¹⁰.

¹⁰ Jean Goldzink, *Essais d'anatomo-pathologie de la critique littéraire*, José Corti, 2009, p. 42, 33.