

Title	Pensées détachées sur la <<Poétique>> : Une Lecture du Prologue du Neveu de Rameau
Sub Title	
Author	鷺見, 洋一 (Sumi, Yoichi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1973
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.32, (1973. 2) ,p.83(88)- 145(26)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00320001-0145

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Pensées détachées sur la «Poétique»

—Une Lecture du prologue du

Neveu de Rameau

Yoichi Sumi

Texte¹⁾

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins. Si le temps est trop froid, ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence; là je m'amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu. C'est chez Rey que font assaut Légal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot, qu'on voit les coups les plus surprenants, et qu'on entend les plus mauvais propos; car si l'on peut être homme d'esprit et grand joueur d'échecs, comme Légal; on peut être aussi un grand joueur d'échecs, et un sot, comme Foubert et Mayot. Un après-dîner, j'étais là, regardant beau-

coup, parlant peu, et écoutant le moins que je pouvais ; lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer. C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête ; car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités, sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises, sans pudeur. Au reste il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière, et d'une vigueur de poumons peu commune. Si vous le rencontrez jamais et que son originalité ne vous arrête pas ; ou vous mettez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuirez. Dieux, quels terribles poumons. Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelquefois, il est maigre et hâve, comme un malade au dernier degré de la consommation ; on compterait ses dents à travers ses joues. On dirait qu'il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet, comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler, pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre et vous le prendriez au peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée. Triste ou gai, selon les circonstances. Son premier soin, le matin, quand il est levé, est de savoir où il dînera ; après dîner, il pense où il ira souper. La nuit amène aussi son inquiétude. Ou il regagne, à pied, un petit grenier qu'il habite, à moins que l'hôtesse ennuyée d'attendre son loyer, ne lui en ait redemandé la clef ; ou il se rabat dans une taverne du faubourg où il attend le

jour, entre un morceau de pain et un pot de bière. Quand il n'a pas six sols dans sa poche, ce qui lui arrive quelquefois, il a recours soit à un fiacre de ses amis, soit au cocher d'un grand seigneur qui lui donne un lit sur de la paille, à côté de ses chevaux. Le matin, il a encore une partie de son matelas dans ses cheveux. Si la saison est douce, il arpenté toute la nuit, le Cours ou les Champs-Élysées. Il reparait avec le jour, à la ville, habillé de la veille pour le lendemain, et du lendemain quelquefois pour le reste de la semaine. Je n'estime pas ces originaux-là. D'autres en font leurs connaissances familières, même leurs amis. Ils m'arrêtent une fois l'an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite. S'il en paraît un dans une compagnie; c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite; il fait approuver ou blâmer; il fait sortir la vérité; il fait connaître les gens de bien; il démasque les coquins; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde. Je connaissais celui-ci de longue main. Il fréquentait dans une maison dont son talent lui avait ouvert la porte. Il y avait une fille unique. Il jurait au père et à la mère qu'il épouserait leur fille. Ceux-ci haussaient les épaules, lui riaient au nez; lui disaient qu'il était fou, et je vis le moment que la chose était faite. Il m'empruntait quelques écus que je lui donnais. Il s'était introduit, je ne sais comment, dans quelques maisons honnêtes, où il avait son couvert, mais à la condition qu'il ne parlerait pas, sans en avoir obtenu la permission. Il se taisait, et mangeait de rage. Il était excellent à voir dans cette contrainte. S'il lui prenait envie de manquer au traité, et qu'il ouvrit la bouche; au premier mot, tous les convives s'écriaient, ô Rameau!

Alors la fureur étincelait dans ses yeux, et il se remettait à manger avec plus de rage. Vous étiez curieux de savoir le nom de l'homme, et vous le savez. C'est le neveu de ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psalmodions depuis plus de cent ans ; qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine ; des airs de danse qui dureront éternellement, et qui, après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux ; car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation ; témoins Marivaux et Crébillon le fils.

I²⁾

C'est de la poétique que je vais écrire. Je laisserai les pensées se succéder sous ma plume, dans l'ordre même selon lequel les objets se sont offerts à ma réflexion; parce qu'elles n'en représenteront que mieux les mouvements et la marche de mon esprit. Ce seront, ou des vues générales sur la critique, ou des vues particulières sur un texte qui paraît occuper tous nos interprètes, et les diviser en deux classes. Les uns ont, ce me semble, beaucoup de documents et peu de systèmes; les autres ont beaucoup de systèmes et n'ont point de documents. L'intérêt de la vérité demanderait que ceux qui systématisent daignassent enfin s'associer à ceux qui se documentent, afin que le théoricien fût dispensé de se donner du mouvement; que l'historien eût un but dans les mouvements infinis qu'il se donne; que tous nos efforts se trouvassent réunis et dirigés en même temps contre la résistance de la poétique; et que, dans cette espèce de ligue critique, chacun fit le rôle qui lui convient.

II

«Malgré qu'il en ait, dit Jean Fabre, le commentateur en reste donc réduit à interroger l'œuvre et rien qu'elle³⁾.»

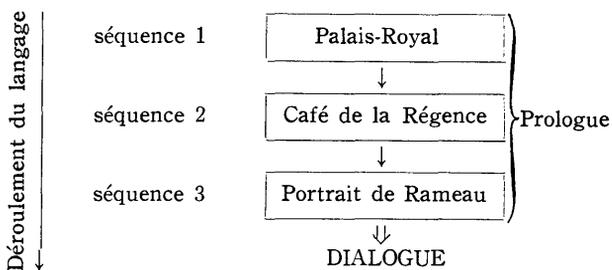
La remarque du critique n'est pas sans parallèle dans l'œuvre de Diderot: «Ce serait une chose bien ridicule, note ce dernier dans l'article *Encyclopédie*, que le besoin d'un commentaire dans un ouvrage dont les différentes parties seraient destinées à s'interpréter réciproquement⁴⁾.» L'insistance de Diderot à mettre en ordre les articles du Dictionnaire sous la forme globale d'un *système* a été déjà soulignée par un bon nombre de diderotistes⁵⁾. Il n'en reste pas moins que la

problématique du *système*, soulevée par le directeur de l'*Encyclopédie*, concerne un très important problème, toujours discuté, qui se pose au lecteur du *Neveu de Rameau* : la structure de l'œuvre. Caractérisé par les tracés de plusieurs énoncés, *Le Neveu de Rameau* est un texte infiniment plus *disparate* que le Dictionnaire qui, quoique arbitrairement, se construit sur le modèle de l'ordre alphabétique. D'où vient donc que les éléments apparemment disparates du *Neveu de Rameau* sont destinés, au fond, à « s'interpréter réciproquement » ?

III

Le texte du *Neveu de Rameau* s'ouvre par un prologue qui expose toute la structure de l'œuvre. L'auteur, déguisé en narrateur, connaît *déjà* son texte et son lecteur. Conçu comme « raccourci méthodologique du texte à venir », le prologue est régi par une logique interne ; il se caractérise par sa propre configuration, dont la fonction logique, donc *normative* dans l'ensemble textuel n'a pas été suffisamment élucidée jusqu'ici. Le narrateur rêve à Palais-Royal, on joue aux échecs dans le café de la Régence, Rameau est présenté comme un personnage doué d' « une vigueur de poumons peu commune » — comment incorporer tous ces traits significatifs dans la logique interne réglant la structure du prologue, et par là la structure du texte en entier, car la première n'est qu'un modèle en raccourci de la seconde ?

Trois séquences se succèdent à l'intérieur du prologue à mesure que le lecteur suit le mouvement linéaire de l'énoncé. Suivons le prologue dans cette perspective topologique et retraçons en ses attitudes le mouvement dynamique qui lui est immanent. Il y a en effet un lien organique qui, dans l'intérieur du « raccourci méthodologique », unit les trois séquences les unes aux autres, de



sorte que chacune d'elles se constitue, non comme un fragment isolé, mais comme un jeu de structures, dont la dépendance à l'égard du prologue, même du texte entier, peut être poussée plus loin qu'on ne croyait. Peu importe si je procède contre la succession linéaire du langage qui, elle, va de la séquence I à la séquence 3; la lecture *verticale* est une percée dans le texte, qui ne se manifeste qu'à partir du moment où le lecteur va *à contre-courant*, c'est-à-dire ne restant plus prisonnier d'une illusion linéaire, se met à suivre une logique immanente à l'œuvre, mais différente de la logique régissant la surface textuelle, logique qui est, on le sait, foncièrement horizontale.

IV

Trois niveaux à dégager de la lecture horizontale de la séquence 3.

1. niveau biologique (les « poumons » de Rameau)
2. niveau social (la vie quotidienne, les originaux)
3. niveau esthétique (la critique de la musique de l'oncle Rameau)

Ce cheminement vers l'identité du personnage n'est qu'un des parcours possibles du réseau narratif conçu par l'auteur. Mais ce trajet que nous devons effectuer de niveau en niveau à la recherche de l'« être » du personnage, nous ne pouvons le refuser d'aucune façon car la série successive des niveaux ne peut être révélée que par son mouvement, coordonné avec la marche de notre lecture.

D'instinct, le lecteur averti s'aperçoit que l'auteur, dans son portrait de Rameau, se propose de faire un raccourci suggestif de son œuvre et que le prologue, dans son entier, n'est qu'une description anticipée du texte à venir. L'expérience de prémonition, ainsi, est largement facilitée par la *synchronisation* du trajet critique (parcours des niveaux) avec la lecture horizontale; le lecteur du prologue, pour découvrir le raccourci du texte à venir, n'a qu'à se laisser entraîner par le déroulement successif du langage.

Sans doute aurait-on une large voie d'accès vers la structure profonde de l'œuvre si l'on étudiait cette thématique de l'individu répartie en trois niveaux. Encore faudrait-il ajouter que l'organisation logique du « portrait » s'articule en fonction de la triple acception du néologisme *individualité*, mot-clé du prologue, qui apparaît au niveau social de la séquence 3. « S'il en paraît un dans une compagnie; c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. »

L'auteur a eu le courage de greffer l'acception biologique du mot (Charles Bonnet) sur une mentalité humaine dont l'« originalité » déborde, ronge et efface l'enceinte restreinte du vocabulaire classique. Ainsi, le lecteur prévoit *déjà* que le dialogue venant après le prologue soulèvera tous les problèmes de l'individu *social* glissé entre les deux pôles du monde biologique et du monde esthétique. Dans le prologue, en fait, cette présence de deux pôles opposés dans l'individu social nous amène plus loin dans l'étude du néologisme. Biologiquement l'*individualité* est définie comme *écart* par rapport à la normativité: d'où la notion de *monstre*, figure obsédante de la « vie » organique (les poumons de Rameau). D'un autre côté, l'idée d'*écart* s'identifie à celle de *génie* si le lecteur se situe au niveau esthétique de l'œuvre (les extravagances de l'homme de génie). Or, Rameau

est esthétiquement *aliéné* dans le dernier paragraphe du prologue, où le lecteur trouve, au lieu de Jean-François, le nom de l'oncle Jean-Philippe. En tant que musicien, le personnage se révèle donc *raté*; son absence dans la dernière phase du portrait connote bien sa « mort » esthétique.

C'est dans cette opposition de la « vie » (biologique) et de la « mort » (esthétique), annoncée dès le prologue, que se jouent, s'affrontent et se combinent tous les thèmes relevant du niveau *social* de l'œuvre. Opposition fondamentale à laquelle le texte du *Neveu de Rameau* empruntera certains de ses mécanismes fondamentaux : « le roman, remarque Julia Kristeva, se jouera dans le recouvrement de la distance vie-mort, et ne sera qu'une inscription d'*écarts* (de surprises) qui ne détruisent pas la certitude de la boucle thématique vie-mort qui serre l'ensemble⁶⁾.» Plus qu'un animal (vie organique), mais moins qu'un homme de génie (mort esthétique), l'individu se doit de vivre comme un *écart social*; cela revient à dire que l'image de l'individu social, dans le cas du *Neveu de Rameau*, se trouve *doublement aliénée* soit par rapport au biologique, soit par rapport à l'esthétique. Ainsi s'explique la prédominance du thème de la *duplicité* dans l'œuvre. La réflexion de Julia Kristeva sur le roman en général jette une lumière révélatrice sur cette problématique du double.

« L'opposition initialement reconnue, et qui provoque le trajet romanesque, se voit immédiatement refoulée dans un *avant* pour céder, dans un *maintenant*, à un réseau de remplissages, à un enchaînement de déviations qui survolent les deux pôles opposés et, dans un effort de synthèse, se résolvent dans la figure de la *feinte* ou du *masque*. La négation est ainsi reprise par l'affirmation d'une duplicité; l'exclusivité des deux termes posés par la boucle thématique du roman, est remplacée par une *positivité douteuse*, de sorte que la *disjonction* qui ouvre le roman et le

clôture, cède la place à un *oui-non* (à la *non-disjonction*)⁷⁾.»

Comme l'a bien montré Patrick Brady dans son étude sur la « substructure » du *Neveu de Rameau*⁸⁾, le thème du *masque*, quoique peu consistant en apparence, semble garder toujours son centre d'oscillation dans la structure de l'œuvre. Il serait certes un peu hâtif de le réduire comme l'a fait P. Brady à la déclamation emphatique de Rameau : « Le masque surtout me tourne la tête. [...] Le masque! le masque! Je donnerais un de mes doigts pour avoir trouvé le masque⁹⁾. » Par le *masque* j'entends plutôt les « figures littéraires du double¹⁰⁾ », à savoir toutes les procédures de « dédoublement », non seulement du personnage, mais aussi du texte lui-même, qui, chargées d'une fonction de « non-disjonction » (*oui-non*), se constituent dans un prolongement inversé de la « disjonction » initiale (*vie-mort*).

V

Le problème que pose mon travail critique sur *Le Neveu de Rameau* concerne les deux difficultés majeures de la critique contemporaine. Il s'agit de savoir d'une part comment le langage critique peut avoir un principe de fond, supérieur à de simples notions comme *dissection*, *analyse* ou *description*. La « rhétorique » du langage critique est-elle réellement possible? D'autre part, la notion de texte comme *système* ou comme *structure*, à laquelle je n'ai cessé de me référer au cours de ma lecture du *Neveu de Rameau*, finit par sauter l'idée même du texte. Ce dernier n'est là où je le cherche qu'à condition d'être cherché où je ne le cherche pas.

La crise de la critique, telle qu'elle se manifeste dans mon travail sous ces deux formes, je ne prétends pas l'examiner en m'appuyant sur l'analyse de mes expériences personnelles; ce que je me propose de faire ici, c'est d'appliquer à l'examen de mon écriture la méthode

dont je me sers moi-même pour la lecture d'un texte littéraire. Et ce texte que je choisis comme lieu d'expérimentation du travail critique, c'est le prologue du *Neveu de Rameau*. De même que le langage du prologue, me semble-t-il, comporte deux aspects différents (dénotation/connotation), de même mon langage critique s'articule en fonction de deux systèmes de référence (référence à l'objet/autoréférence). L'homologie n'est nullement fortuite et on pourrait même parler de la réciprocité de la détermination entre les deux.

VI

L'*individualité*, ce mot-carrefour du prologue, n'est une nouveauté sémantique que par sa fonction polysémique, connotative, jouant à la fois un rôle de délimitation et de transformation dans l'ensemble textuel; elle se définit non plus en elle-même, mais pour un *système* d'éléments. A cet égard il n'est pas impossible de discerner, à l'intérieur même de la séquence 3, le rapport de parenté sémantique qui unit le mot *individualité* aux *originaux*: « Je n'estime pas ces originaux-là... ». L'embarras que provoque chez le narrateur l'excentricité des parasites, et la difficulté où il est de s'en débarrasser totalement trouvent leur reflet immédiat quelques lignes plus loin: « ... c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle ».

Chez Diderot la notion d'*individualité* se joint le plus souvent à celle d'*originalité*¹¹⁾; si bien qu'il va même jusqu'à dire « originalité naturelle¹²⁾ ». Quand il s'agit de la bizarrerie et de la démence des originaux, le Philosophe se montre plus indulgent que le narrateur du *Neveu de Rameau*. Leurs erreurs, par la singularité même qui les distingue des autres, peuvent être le dépositaire de la vérité¹³⁾. Il en est de même des « paradoxes » dont les originaux ont pour

habitude de s'armer contre la « fastidieuse uniformité » de la société¹⁴. S'ils secouent, agitent, font approuver ou blâmer, font sortir la vérité, c'est qu'ils saisissent « presque toujours les plus vieilles choses par quelque coin secret que personne n'a regardé¹⁵ » ; c'est « l'art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent¹⁶ ». De proche en proche, une chaîne de relations se construit entre les idées qui se sont substituées à celle d'*individualité*. En un mot, le point d'impact de la notion d'*originalité*, sa vérité, si l'on veut, est situé exactement un peu en deçà de celle de *sagesse* sans pour autant s'abaisser jusqu'au niveau de la *médiocrité*. Une sorte de jeu de balance se fait entre répulsion et sympathie dans l'attitude du narrateur à l'égard des originaux ; d'où l'ambivalence : « Je n'estime pas ces originaux-là » / « Ils m'arrêtent une fois l'an ».

Une des conséquences les plus notables de cette ambiguïté—qui est moins opposition que *non-disjonction*—est celle qui tend à faire de l'original un « fou ». Rappelons-nous que dans la vie privée de Diderot, le baron d'Holbach et le père Hoop, deux modèles d'« individualité naturelle », sont qualifiés par leur ami philosophe de « fous » et d'« originaux »¹⁷. Dans le *Salon de 1767*, Diderot met en corrélation le *fou* et l'*original* par opposition à la majorité médiocre et les considère tous deux comme équivalents¹⁸. Pour revenir au *Neveu de Rameau*, le *fou* pourrait être défini comme la synthèse ironique (donc ambiguë, non-disjonctive) de thèmes contradictoires mais apparentés, issus d'un même néologisme *individualité*. Ainsi s'accomplit, dans un même champ conceptuel installé au sein de la séquence 3, une épreuve de permutation sémantique des trois notions fondamentales : individualité, original et fou.

VII

Le véritable *sens* d'un mot dans le texte ne vient pas toujours de son contexte organisé en ordre linéaire, mais parfois d'un ensemble d'effets de résonances solidaires ou sympathisantes qui s'enchaînent dans la profondeur de la structure. « 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'étend¹⁹⁾. » L'insistance que montre l'auteur du *Neveu de Rameau* à accorder une place capitale au *fou* et à le considérer comme un des moteurs de la thématique du *jeu* ne peut être sans influence sur cette « modulation de passage » entre la séquence 3 et la séquence 2 du prologue. Une fois la cloison enlevée, les mots s'appellent, se communiquent de l'un et de l'autre côté; il se produit ainsi, entre le portrait du neveu de Rameau et la description du café de la Régence, des échanges mystérieux, une sorte d'osmose. De là, l'importance accordée à la fonction polysémique du thème du *fou*. D'abord, on peut tenir pour assuré que le fou—l'original, ou bien, par extention, l'individu—se définit comme *écart* par rapport à la norme sociale, comme figure par excellence de l'ironie romantique, comme marque de la duplicité douteuse, *non-disjonctive*, qui ne peut ni s'identifier à une vie organique (d'où sa dignité), ni s'élever jusqu'à la hauteur de la création artistique (d'où sa conscience d'*échec*).

Dans la séquence 2, le fou-bouffon se transforme en pièce du jeu. Si, dans le café de la Régence, le narrateur voit « les coups les plus surprenants » en même temps qu'il entend « les plus mauvais propos », c'est que les échecs, moins jeu de hasard que jeu d'esprit, symbolisent à l'échelle de l'univers ludique l'ambiguïté fondamentale

du *bouffon*, synthèse ironique du *fou* et du *sage*. « Il est possible, suppose Littré, que le nom du *fou* de cour ait été donné au *fou* des échecs alors que les pièces changèrent, par exemple le *roc* en la *tour*²⁰⁾ ». Pour passer du sens social (séquence 3) au sens ludique (séquence 2), le *fou* fait appel à sa « gamme » sémantique diversement nuancée ; c'est ainsi que le système du jeu social, régi par les « conventions de société » et les « bienséances d'usage », se trouve immédiatement inscrit dans une image normative, celle de l'échiquier, où le *fou*, comme véritable *écart* par rapport à la « fastidieuse uniformité » des règles, ne marche que « de biais », va aussi loin qu'il peut aller, à la recherche des cases vides comme un parasite en quête de son lit. Ecart qui, au fond, ne sert qu'à confirmer la règle ; car l'aberration et le dérèglement du *fou* sont eux-mêmes strictement prévus, même calculés dans la scénographie échiquéenne. D'un certain point de vue, son allure irrégulière ne fait que déguiser une vassalité absolue. « Les fous sont toujours placés immédiatement après le roi à droite, et après la dame à gauche²¹⁾ » ; « et leur déplacement étant strictement limité aux diagonales, ils ne pourront à aucun moment reposer sur une couleur autre que celle qui leur a été attribuée par décret supérieur²²⁾ ».

VIII

« FOU s.m. Pièces du jeu d'échecs, dont l'une se place à côté du roi et l'autre à côté de la reine, et qui peuvent parcourir tout l'échiquier en diagonale, c'est-à-dire en conservant toujours leur couleur. Le fou blanc, celui qui est sur les cases blanches ; le fou noir, celui qui est sur les cases noires. Le fou du roi, celui qui est placé à côté du roi ; le fou de la reine, celui qui est placé à côté de la reine. Par un jeu de mots sur le fou extravagant et le fou des échecs. Elle [la fortune] avance un chacun sans raison et sans choix ; Les fou sont aux échecs les plus proches des rois, REGNIER, *Sat.* XIV²³⁾ ».

« Les *fous* sont toujours placés immédiatement après le roi à droite, et après la dame à gauche. Le *fou* qui occupe la case noire, ne marche qu'obliquement, et toujours sur les cases noires. Celui qui est sur les blanches, y marche toujours aussi de biais. Les *fous* vont tous deux aussi loin qu'ils peuvent aller, c'est-à-dire tant qu'ils rencontrent des cases vides. S'il se trouve une pièce ennemie sur leur chemin, ils peuvent la prendre; alors ils se mettent à la place de la pièce prise²⁴⁾».

IX

Ainsi défini, le *fou d'échecs* apparaît comme l'équivalent ludique du *bouffon* qui, dans la séquence 3, joue lui aussi une comédie en farce sous le masque d'un *fou*, d'un *original*, ou tout simplement d'un *individu*. Une boucle se ferme donc; et il n'est pas inutile de signaler que le *fou d'échecs* de la séquence 2 affirme définitivement son influence sur l'œuvre en faisant réaliser à celle-ci l'image qu'on est habitué à se faire de lui.

1. Niveau actantiel: la marche oblique du *fou* sur l'échiquier répond exactement à ce refus des « points de vue » qui explique, chez Rameau, la destruction de l'unité morale. « Vous ne serez jamais heureux, dit *Moi*, si le pour et le contre vous afflige également. Il faudrait prendre son parti, et y demeurer attaché²⁵⁾ ». D'où des caprices, des boutades, des écarts, des fantaisies, des irrégularités; autant de traits qui caractérisent le personnage, ce « Rameau le *fou* ». Il n'en reste pas moins qu'il est prisonnier de ses incartades et de ses lubies, car la marche diagonale du *fou d'échecs* est *codifiée* dans la règle du jeu. C'est « par décret supérieur », sur l'ordre du « roi » et de la « reine » (Bertin et Hus) que Rameau fait le *fou*, joue le parasite ...

2. Niveau narratif: c'est sans doute dans la situation narrative de l'œuvre qu'il faudrait chercher une image bouffonne, image qui rend compte à la fois de l'écart (inconstance) et de la norme

(soumission) dans ses propres mouvements. Le fou d'échecs, en tant que symbole ludique de l'individu social (le bouffon), se fige, dans sa métamorphose insaisissable, en des formes narratives isolément perçues et pourtant cohérentes. Ainsi l'image échiquéenne apporte à la situation narrative, et dès ses origines, le sens du ludisme social incarné dans la figure du *fou*. Il y a dans la situation narrative du *Neveu de Rameau* une plus grande souplesse de la parole que dans d'autres ouvrages de Diderot; et cette fluidité, celle, par ailleurs, du *bouffon* lui-même, amorce une vision aléatoire, quelque peu inquiétante du temps et de l'espace, qui trouve son enracinement dans la conception ludique du monde chez l'auteur.

X

La forme que revêt mon étude présente deux grands ordres, l'un quantitatif, l'autre qualitatif. Les énumérations et les réflexions en sont les symboles. Le premier ordre renvoie à la partie *descriptive*, où le texte du *Neveu de Rameau*, cité textuellement ou assimilé au commentaire qui l'explique, semble se mettre à parler à lui seul; le second ordre renvoie à la partie *autoréférentielle* qui marque la corrélation entre des énumérations non conceptuelles, apparemment descriptives (et relevant par là du premier ordre) et des réflexions douées d'une précision méthodologique. L'opposition description/auto-référence, si bien marquée dans mon langage critique, symbolise « le *doublet* du rationalisme appliqué », à savoir le dialogue quotidien entre l'empirisme et le rationalisme. « Il faut toujours qu'un fait juge une méthode, il faut toujours qu'une méthode ait la sanction d'un fait²⁶⁾ ».

Pourtant cette simple constatation appelle déjà des réserves. La « description » est-elle vraiment un acte innocent? Quand j'ai cité mot à mot, vers le début de cette étude, quelques passages du *Neveu*

de Rameau, est-ce que je n'ai pas déjà dénoncé l'évidence des faits enregistrés, leurs apparences immédiates, pour découvrir la loi cachée au-dessous de la surface textuelle? Il me semble que dans l'intérieur même du premier ordre, on doit faire apparaître la physionomie du second : celle de la réflexion rationnelle. Aussi du seul fait de ce caractère « impur » de la description faut-il réviser mon hypothèse initiale. L'ordre empirique (description) et l'ordre rationnel (autoréférence) ne se développent pas simultanément ; le « doublet du rationalisme appliqué », dans le cas de mon langage critique—et par extension, dans le cas de la critique littéraire en général—ne travaille pas par juxtaposition ; il a une valeur d'organisation ou plus exactement une valeur de *réorganisation*.

XI

Le rapport de la séquence 2 à l'œuvre, qu'on aurait pu croire tout minime, se révèle maintenant très important. Reste l'autre côté du problème : le pourquoi du café de la Régence dans le prologue. C'est là un aspect du *Neveu de Rameau*, le plus facile à voir. « Si le temps est trop froid, ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence ; là je m'amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu ». Ces phrases qui introduisent la séquence 2 expriment moins ce que l'auteur avait à dire que son contact avec la réalité, ou plus exactement avec certains *tics* du style contemporain auxquels l'on avait recours le plus souvent pour représenter cette réalité. Voici un exemple pris dans l'article *Echecs* de l'*Encyclopédie méthodique* :

« Il s'est introduit depuis quelque temps, une espèce de partie

au café de la Régence, que je vais faire connaître. Auparavant, j'observerai que *ce café, établi à Paris, place du Palais-Royal, est un des lieux de l'Europe, et peut-être le lieu de l'Europe où on joue le mieux les échecs*. Du moins je puis assurer que j'ai fréquenté ce café très assidûment pendant douze ans ; que dans cet intervalle de temps, j'y ai vu aborder, à peu près, de toutes les parties de l'Europe, des joueurs qui prétendaient être les coryphées de leurs pays, et aucun ne s'est trouvé au-dessus de la troisième force²⁷⁾.»

La coïncidence stylistique avec d'autres écrivains ne signifie sûrement pas que l'auteur du *Neveu de Rameau* se perde ou se fonde dans un jeu répété de clichés du réalisme vulgaire. Nul n'ignore ce fait que le café de la Régence a existé *historiquement* ; mais nul ne doit ignorer non plus que toute littérature commence à partir du moment où le niveau du *fait* brut ne s'accorde plus avec le niveau de la *vérité* poétique. Dans l'univers imaginaire du *Neveu de Rameau* le café de la Régence n'existe qu'en fonction du mouvement de la logique interne de l'œuvre ; et c'est ce qu'ignore l'article de l'*Encyclopédie méthodique*.

Après cela, il faudrait, pour se faire une idée juste de la place du café dans le prologue du *Neveu de Rameau*, citer un autre témoignage historique et montrer comment le club des « pousse-bois » était lié organiquement à son *milieu* extérieur, c'est-à-dire au jardin du Palais-Royal.

« La spécialité du café de la Régence était d'être le refuge préféré des joueurs d'échecs, mais il eut comme d'ailleurs tous les autres cafés d'alors, *la réputation d'être un endroit d'où la galanterie n'était pas bannie, tout au contraire*²⁸⁾. »

A la galanterie qui est du côté des *mœurs* correspondra, dans la séquence I du prologue, une image libertine qui est une expérience *poétique* cherchant son accomplissement aux frontières de la réalité

et de l'imaginaire...

XII

Le problème du « réalisme » réapparaît à l'occasion de l'analyse de la séquence 1. On peut étudier celle-ci en relation avec son modèle, c'est-à-dire le jardin du Palais-Royal. En tant que témoignage historique, l'évocation du jardin public reflète les données sociales de son époque, ses mœurs, ses obsessions... « A cette époque, note B. St.-Marc, le Palais-Royal était déjà le rendez-vous des petits maîtres, gais, joyeux, fringants, bavards, fats, reluquant les femmes, admirant tout haut ou critiquant tout bas leurs parures, *rigolant*, se redressant fièrement sur leurs souliers à talons rouges chaussés sur des bas de soie à coins dorés²⁹⁾.»

L'œuvre de Diderot est pleine d'allusions à la galanterie du Palais-Royal. La description des mœurs libertines, si communes à l'époque, prend un sens de chronique sociale dans *Les Bijoux indiscrets* : « On était alors dans la belle saison, et nous allions nous promener le soir au Palais-Royal, mon gouverneur et moi. Nous y fûmes un jour abordés par quelques petits-maitres, qui nous montrèrent les plus jolies femmes, et nous firent leur histoire vraie ou fausse, ne s'oubliant point dans tout cela, comme vous pensez bien. Le jardin était déjà peuplé d'un grand nombre de femmes ; mais il en vint sur les huit heures un renfort considérable. A la quantité de leurs pierreries, à la magnificence de leurs ajustements, et à la foule de leurs poursuivants, je les pris au moins pour des duchesses³⁰⁾.» A ce niveau de la satire sociale la plume du Philosophe n'est pas différente de celle de B. St.-Marc. Encore faut-il ajouter, pour être équitable, que ce sont les « catins » que Diderot se plaît à invoquer au sujet des jardins publics. Voici d'abord la réaction moraliste : « Ceux qui

peuplent nos jardins publics des images de la prostitution ne savent guère ce qu'ils font³¹⁾.» Boucher, une des victimes favorites de notre critique d'art, se trouve relégué au quartier du Palais-Royal³²⁾. Mais il lui arrive aussi de parler, toujours connaisseur en peinture, de la *vierge* qui est « consacrée par état au culte de la Vénus publique, qui se célèbre tous les soirs aux environs du Palais-Royal³³⁾».

Pour que cette représentation crapuleuse du Palais-Royal prenne effet, peut-être faut-il qu'elle soit située dans l'espace ouvert et changeant qu'appelle l'*histoire*. « Il n'y a pas, remarque pertinemment Michèle Duchet à propos du *Neveu de Rameau*, [...] un mode unique de création littéraire, chez un écrivain, quel qu'il soit, et rien ne peut nous dispenser d'une double démarche : il faut à la fois regarder l'œuvre comme un « système » singulier, irréductible à une analyse de type purement historique, et comme un moment, historiquement défini, d'une pensée qui, au delà, se projette dans d'autres « systèmes » tout aussi singuliers³⁴⁾.»

Historiquement, la débauche du Palais-Royal a pu resurgir dans la littérature de l'époque pour jouer comme élément de *distanciation* à l'égard d'une société que la technique du roman réaliste n'a pas toujours suffi à rendre significative. La vue du relâchement des mœurs aux environs du Palais-Royal donne lieu à la naissance de plusieurs *Entretiens*, où les protagonistes (limités le plus souvent au nombre de deux ou trois) échangent des paroles dans un lieu public, surtout dans un café, et s'expriment leurs idées sur certains sujets choisis dans la plupart des cas en contact avec l'ambiance désinvolte de l'endroit. S'il revient au chevalier de Mouhy d'avoir été le premier à profiter de ce nouveau genre littéraire pour s'ériger en précurseur du *Neveu de Rameau*³⁵⁾, on trouve un exemple plus remarquable dans *Le Nouveau Spectateur* : il s'agit d'un dialogue

dont la scène est au Palais-Royal, et qui s'établit entre deux caractères ridiculement opposés : Tristan et Rianfort³⁶⁾. L'analogie de ce curieux morceau avec le dialogue de Diderot est plus qu'accidentelle et méritera d'être analysée à fond...

Plus significatif encore est le livre de Louis-Sébastien Mercier, intitulé : *Les Entretiens du Palais-Royal*. L'ouvrage, publié en 1786 sans signature de l'auteur³⁷⁾, fait pendant aux *Entretiens du Jardin des Tuileries* que le chroniqueur des *Tableaux de Paris* écrit deux ans plus tard. On lit dans l'*Avertissement* un paragraphe fort suggestif qui explique bien l'origine *réelle* des *Entretiens*.

«Ceux [les sujets] qui font matière de cette brochure se ressentent d'un lieu où les promeneurs, comme les babillards, causent sans cesse des distractions : rien de lié, rien d'approfondi : et, pour se mettre à la mode, rien qu'on ne puisse parcourir dans un clin d'œil³⁸⁾.»

A cela se succèdent vingt-deux *Entretiens* dont quelques-uns méritent une attention toute particulière par leur évocation délectable du Palais-Royal. Chaque entretien est précédé d'un petit prologue où le narrateur, tout à fait comme dans *Le Neveu de Rameau*, se promène, songe, regarde, jusqu'au moment où il est *abordé* par quelqu'un (un étranger dans la majorité des cas), qui sera dans la suite son interlocuteur.

—Troisième Entretien : « Il est dans le cours de la vie des journées languissantes qu'on abandonne à l'insouciance, et conséquemment à l'oisiveté : on traîne son âme ; et c'était ma situation lorsque je me rendis à ce Palais-Royal, qu'il faut au moins visiter une fois le jour, si l'on ne veut heurter ni la mode, ni le bon ton³⁹⁾.»

—Cinquième Entretien : « Le matin rappelle les promeneurs, surtout dans Paris, où la dissipation est nécessaire à la santé :

aussi nous faut-il un Palais-Royal, qui réunisse tous les âges, toutes les conditions, et qui serve d'asile aux oisifs comme aux gens laborieux. Je venais de m'y rendre, lorsqu'un abbé, plein de connaissances et de vertus, s'empressa de *m'aborder*⁴⁰⁾..»

—Dixième Entretien : « Rempli d'un *songe* qui m'avait autant surpris qu'effrayé, je gagnais le Palais-Royal, à dessein d'en parler⁴¹⁾..»

—Quatorzième Entretien : « D'après la lecture d'un de ces livres du jour qu'on trouve à profusion au Palais-Royal, et qu'on lit dans un quart d'heure, je *m'entretiens* avec quelques amis sur la manière dont on écrit⁴²⁾..»

—Quinzième Entretien : « Je le [un académicien] trouvai *rêvant* au Palais-Royal⁴³⁾...»

—Vingt-deuxième Entretien : « Il [un gentilhomme allemand] m'aperçoit quelques jours après au Palais-Royal, et s'y trouvant *isolé*, il *m'aborde*⁴⁴⁾...»

Ainsi, que les écrivains s'inspirent de mœurs libertines, comme le fait par exemple Diderot dans les ouvrages cités plus haut, ou qu'au contraire ils prétendent, comme Mercier, à une pure évocation anecdotique, dégagée de toute coloration moraliste, c'est au jardin du Palais-Royal qu'ils finissent par aboutir également, quoique par des chemins différents. Dans la mesure où l'on considère l'œuvre littéraire comme un produit de son temps, le prologue du *Neveu de Rameau* ne peut échapper au climat socio-historique du Palais-Royal vers le milieu du siècle. Plus profondément, toutefois, ce qui est marqué dans la première séquence du prologue, c'est la situation du *langage* par rapport à l'objet (Palais-Royal) tel qu'il est impliqué au niveau de la représentation du discours ; c'est tout le problème du « réalisme » qui s'y révèle. Serait-ce forcer les choses que de vouloir tracer nettement la ligne de démarcation qui sépare *Le Neveu de Rameau* (du moins son prologue) en tant que *littérarité*, des *Entre-*

tiens du Palais-Royal qui, en réalité, ne peuvent servir qu'à titre de document historique ?

XIII

« La démarche translinguistique exigerait comme point de départ une « unité » de beaucoup supérieure au mot : *le texte*. Irréductible à un énoncé, le texte est un *fonctionnement* translinguistique. Dans la langue, le texte pense la langue, c'est-à-dire redistribue son ordre en mettant en relation la surface d'une parole communicative visant l'information directe, avec l'espace d'autres types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Plus qu'un *corpus*, il est une fonction *trans-énonciative*, abordable à travers la langue par des catégories dues directement à la logique, et non à la linguistique, à la théorie de la communication ou à la psychanalyse⁴⁵. »

XIV

« Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins. »

XV

Qu'on me permette de laisser hors d'examen les aspects purement linguistiques du texte cité. La séquence 1, malgré son appel implicite au lecteur (« C'est moi qu'on voit [...] comme on voit dans l'allée de Foy... »), n'est pas le discours d'un sujet qui se construit par rapport à un autre. L'approche du prolongue, comme celle de la totalité

du texte, exige un point de vue *extérieur* à la langue comme moyen de communication. Il s'agit de *transformer* le message communicatif en langage poétique par la pratique de la lecture verticale, qui m'a déjà permis de dégager certains traits essentiels de la structure du *Neveu de Rameau*.

Rien ne sera si instructif à cet égard que la notion de *connotation*, telle qu'elle est définie par la linguistique structurale. « *Un système connoté, écrit Roland Barthes, est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de signification*⁴⁶⁾. » La littérature sera donc rangée dans le groupe des langages de connotation, car elle est un système dont le langage articulé (langage de *dénotation*) forme le plan d'expression. Tel est le rapport du *texte* à la langue dans laquelle il se produit. « Il se construit, note M.-N. Gavy-Prieur, sur des mots qui ont déjà un contenu dans la langue. Il n'y a donc pas « création », mais « transformation⁴⁷⁾ ». Le texte du *Neveu de Rameau* en tant que *système* coïncide avec cette définition qu'il confirme et enrichit...

XVI

Je ne peux aller, dans cette étude, jusqu'au bout de ce problème de la connotation. J'en ai dit ce qui est suffisant pour rendre compte de la question méthodologique au niveau qui est le mien ici, celui d'une lecture du *Neveu de Rameau*. On verra plus loin tout ce que cette réflexion sur les langages de connotation signifie pour ma démarche critique, située au carrefour des conflits du texte et de moi-même.

Une image peut amorcer ma pensée : celle de la *promenade*. « Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. » Lue comme un

simple message, la phrase initiale de l'œuvre *dénote* l'habitude devenue quotidienne du narrateur, et à la rigueur, celle de l'auteur lui-même⁴⁸⁾. Mais c'est en émergeant au niveau thématique que l'image de la promenade montre tout d'un coup l'ampleur de sa fonction connotative. En effet, on se promène beaucoup dans *Le Neveu de Rameau* ; c'est à la fois le signe de l'*indigence*⁴⁹⁾, du *prestige social*⁵⁰⁾, de la *coquetterie*⁵¹⁾, ou de la *sociabilité idéalisée*⁵²⁾. A ce niveau de lecture, je peux dire que la « première attaque » de l'œuvre connote tous les indices relevant de la thématique de la promenade.

Pourtant je reste encore en deçà de la vraie fonction connotative assignée au thème de la flânerie, dans la mesure où j'ai repéré les indices ci-dessus au fil de ma lecture, c'est-à-dire par une lecture *horizontale* du texte. Il est vain, en effet, de chercher du côté de la thématique ce que j'ai appelé le « langage de connotation ». L'image du vagabond solitaire dans les premières pages du roman ne renvoie pas seulement à certains *thèmes* de la promenade qui jalonnent tout le cours du dialogue, mais surtout au *langage poétique* tel qu'il est conçu et pratiqué dans l'œuvre, notamment dans le prologue. C'est ici qu'il me faut pénétrer plus avant dans la structure du prologue. Dans la perspective des langages de connotation, on peut se demander si l'image de la promenade, dans toute l'étendue de ses résonances harmoniques, ne *connote* pas quelques lignes plus loin le mot *libertinage*, figure par excellence de la « stylistique » de l'œuvre. Mais j'aurai l'occasion d'y revenir.

XVII

« C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson ». La *rêverie* n'est possible, naturellement, que si l'on arrive à rompre avec le monde extérieur sans que pour autant celui-ci dis-

paraisse totalement du champ de la perception du rêveur⁵³). A la rigueur la rêverie peut être un lieu d'expérience purement négative où le néant règnerait seul⁵⁴); mais le plus souvent elle est caractérisée par son aspect le plus anodin, comme une espèce de « vagabondage intérieur⁵⁵) ».

Si l'image de la *promenade* n'est rien, initialement, qu'une référence au monde réel, la lecture verticale révèle la multiplicité de ses métamorphoses successives dans le cours de la séquence I. Aussi est-il nécessaire de considérer la *rêverie* comme une promenade intérieure, qui invite le rêveur, et surtout le lecteur, à réfléchir sérieusement sur le sens poétique du mot *libertinage*.

XVIII

« Il est des circonstances où la grande attention concentrée sur un point est nuisible et où un regard vague sert davantage⁵⁶). »

« J'en étais là de ma rêverie, nonchalemment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit à son gré, état délicieux où l'âme est honnête sans réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort, où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux⁵⁷)... »

« Je ne savais point qu'on fût allé en Champagne. Ce soupçon est une de ces idées qui m'est venue comme elles nous viennent, lorsque notre esprit, abandonné à lui-même, se promène en sautillant sur les choses possibles. Il est tout naturel qu'il s'arrête de préférence sur celles qui l'intéressent. Un homme jaloux, que rien n'inquiète ni ne distrait, a encore des pensées de jalousie⁵⁸). »

XIX

Le thème de la *rêverie* comporte un mouvement interne que l'on croirait à tort atténué par le souci de le relier à ses origines biographiques et de lui donner un « sens ». L'importance de ce

mouvement éclate à la lecture de l'œuvre. Si les folies de Rameau font « rêver profondément » le narrateur⁶⁹, c'est que celui-ci nous suggère que la *rêverie* constitue, dans la structure de l'œuvre, un moment crucial, dont il souligne la fonction critique et révélatrice. Sa rêverie nous invite aussi à *rêver* non seulement sur le personnage de Rameau, mais encore sur l'œuvre, notamment sur son langage. Implicitement elle met en cause l'idée qu'on se fait du texte du *Neveu de Rameau* ; car enfin, le lecteur va trouver ici, derrière l'image du narrateur, le visage de l'auteur lui-même qui ne cesse de réfléchir sur sa propre écriture, sur sa pratique d'écrivain.

Cette omniprésence de l'auteur n'en devient que plus manifeste lorsque Rameau, coupant son récit, demande à son interlocuteur : « Mais vous ne m'écoutez pas. A quoi rêvez-vous ? » La réponse de *Moi* est plus que significative : « Je rêve à l'inégalité de votre ton ; tantôt haut, tantôt bas⁶⁹. » Ces mots suffisent à montrer l'actualité que le texte du *Neveu de Rameau* peut encore présenter. C'est là que commence la « stylistique ». D'un certain point de vue, la *rêverie* est le foyer où se concentrent diverses réflexions de l'auteur sur le langage, notamment sur la figure du style conçue comme *composé* du ton haut et du ton bas, définie sur le modèle du *bouffon*...

XX

L'intervention de l'auteur dans le dialogue nous ramène une fois pour toutes à la sphère de l'*ironie*. « Toute œuvre ironique, écrit René Bourgeois, s'affirme non parodique, mais autoparodique. [...] l'œuvre se parodie elle-même en utilisant une forme « sérieuse » — roman, conte ou théâtre —, dont elle met en doute la valeur en soulignant son caractère arbitraire, mais qu'elle considère en même temps comme la seule possible⁶¹. » Voici trois modes de l'« auto-

parodie » dans le texte du *Neveu de Rameau*, reliés par un dénominateur commun : contrainte de la parole.

1. Silence forcé

—« Il s'était introduit, je ne sais comment, dans quelques maisons honnêtes, où il avait son couvert, mais à la condition qu'il ne parlerait pas, sans en avoir obtenu la permission⁶²⁾. »

—« C'est votre langue maudite qu'il fallait mordre auparavant⁶³⁾. »

2. Duplicité

—« Mais ce n'est pas pour dire la vérité ; au contraire, c'est pour bien dire le mensonge que j'ambitionne votre talent⁶⁴⁾. »

—« Mais où je suis surprenant, c'est dans l'opposé ; j'ai des petits tons que j'accompagne d'un sourire ; une variété infinie de mines approbatives⁶⁵⁾. »

3. Stérilité

—« Je m'étais persuadé que j'avais du génie ; au bout de ma ligne, je lis que je suis un sot, un sot⁶⁶⁾. »

XXI

Ce qui fait que le mot *libertinage* institue un espace ouvert où la lecture est toujours la rencontre d'autrui, c'est que, enrichi de multiples résonances, il exprime de façon exemplaire ses rapports avec lui-même, avec le prologue, avec le dialogue, même avec le « dehors », par exemple avec l'histoire personnelle et sociale. Dans son acception la plus crue, donc la plus « réaliste », il signifie « débauche » ou « mauvaise conduite »⁶⁷⁾. Dans *Le Neveu de Rameau*, les indices « lascifs » sont beaucoup plus qu'accessoires, non seulement par leur effet scandaleux, mais aussi par la façon dont ils restent intégrés au niveau social du texte. Ainsi *Moi* décoche un trait aux « gens du monde » oisifs et fatigués⁶⁸⁾, et *Lui*, à son tour, défend tant bien que mal son métier de proxénète⁶⁹⁾. Tout le dialogue est

constellé de signes de la crapule et de dépravation : récit « polisson » de Rameau⁷⁰), adultère⁷¹), prostitution⁷²), maladies vénériennes⁷³), proxénétisme⁷⁴) et surtout proxénétisme au détriment de la famille⁷⁵), etc.

XXII

Cette thématique libertine, qui exigerait à elle seule un volume, fait-elle vraiment partie d'un système complexe qui lui est extensif ? La référence à l'œuvre de Diderot aidera sinon à définir, du moins à comprendre le véritable sens de ce système qui régit le champ sémantique du mot *libertinage*. On demandera peut-être ce qu'il reste du mot quand il a perdu son acception crapuleuse. Que le mot désigne alors une réalité spirituelle dont la débauche mondaine n'est point la source, on le vérifierait dans le *Salon de 1767*, où Diderot, appliquant la notion de libertinage à la peinture, trouve le crayon plus « libertin » que le pinceau, et le pinceau plus « libertin » que le ciseau⁷⁶). Dès lors, dans l'intérieur du mot *libertinage*, l'idée d'*inconstance* se révèle comme extérieur à celle de *débauche* qui, ne pouvant venir purement et simplement s'ajouter à elle, doit être réorganisée en elle, comme le message dénoté dans le langage de la connotation ... « Rien de si fatigant qu'un auteur qui a le nez libertin et qui se met à courir toutes sortes de lièvres⁷⁷). »

Tout cela est particulièrement clair quand Diderot explique son *Rêve de d'Alembert* avec le terme libertinage.

« Ne soyez donc pas surpris d'y trouver des écarts, de l'obscurité, des termes impropres dans un sujet, qui n'en comporte point, des vues ébauchées, des conjectures trop hardies, des preuves trop faibles, et un désordre poussé fort au delà du libertinage de la conversation⁷⁸). »

Le propre du libertinage intellectuel me paraît donc être de

s'établir dans le décousu et la spontanéité du discours, dans le désordre même du langage qui est inaccessible à la démarche de l'esprit analytique⁷⁹⁾. Ce désordre méthodologique, deux textes du Philosophe sont entre tous aptes à nous le révéler : l'*Interprétation de la Nature* et le *Salon de 1767*.

XXIII

—*Interprétation de la nature*

« Il faut laisser l'expérience à sa liberté ; c'est la tenir captive que de n'en montrer que le côté qui prouve, et que d'en voiler le côté qui contredit. C'est l'inconvénient qu'il y a, non pas à avoir des idées, mais à s'en laisser aveugler, lorsqu'on tente une expérience⁸⁰⁾. »

« C' [la nature] est une femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements, laissant échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité de connaître un jour toute sa personne⁸¹⁾. »

—*Salon de 1767*

« Et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât⁸²⁾. »

XXIV

Le mouvement par lequel je vais de moi-même au texte produit comme par réaction le mouvement inverse qu'une réflexion critique croit accomplir du texte à elle-même, et enfin ce que je pose comme texte, ce n'est jamais le texte à l'état pur, mais le texte en rapport avec moi. Plus grande sera mon intention de voir le texte *tel qu'il est*, et plus je verrai foisonner entre lui et moi les apparences par lesquelles il s'exprime, les mots par lesquels je les exprime.

XXV

Pour revenir à notre *Neveu*, toute la première séquence du prologue n'existe que pour une pensée à double face, capable de creuser au-dessous des apparences, de faire le va-et-vient entre le texte et elle-même, de « revenir des sens à la réflexion, et de réflexion aux sens : rentrer en soi et en sortir sans cesse⁸³ ». On voit donc que dans *Le Neveu de Rameau* comme dans la plupart des textes modernes la relation pour ainsi dire métaphorique du niveau dénoté au niveau connoté n'est jamais perçue en premier, et que le plus souvent elle n'apparaît qu'à la fin du long trajet effectué par l'interprète entre le texte et lui-même. Ainsi cette formule devenu classique : « Mes pensées, ce sont mes catins », sacralisée par des critiques comme la définition par excellence de la méthode de Diderot⁸⁴, ne semble à la première vue se définir que par rapport à un certain nombre d'assertions du même genre qu'on lit dans l'œuvre du Philosophe.

« La pensée que j'écris, c'est moi⁸⁵. »

« Ma question, c'est mon drap⁸⁶. »

« Nos opinions sont nos maîtresses⁸⁷. »

« Votre maîtresse, c'est vous-même⁸⁸. »

Mais remontons au niveau du langage de connotation et voyons la façon dont l'idée de *libertinage*, dans l'intérieur du texte du *Neveu de Rameau*, met à leur juste place toutes les applications du concept de fond, concept qui m'a servi durant mon trajet critique, sans doute à mon insu, d'archétype interprétatif de première importance. La séquence I du prologue, c'est un lieu d'expérimentation du langage poétique (et du langage critique), où tout est lié invisiblement par

secrète référence à un centre d'intérêt qu'aucun repère ne semble indiquer d'abord.

XXVI

« On m'y permet de dire tout ce qui me passe par la tête ; des choses *sages* peut-être quand je me crois *fou*, et peut-être très *folles* quand je me crois *sage*⁸⁹⁾. »

« Si nous disons quelque chose de bien, c'est comme des *fous*, ou des inspirés ; par hasard⁹⁰⁾. »

« J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée *sage ou folle* qui se présente⁹¹⁾ ... »

XXVII

Tous les problèmes du *Neveu de Rameau* placés sous le signe du *bouffon* (sage-fou) se nouent dans la thématique de la galanterie et ne sont accessibles à l'analyse que si le *fou* se transforme en *original* et l'original, à son tour, en *libertin*. Le passage du premier au second a été déjà confirmé par mon analyse de la séquence 3 mettant dans un même champ sémantique trois notions différentes : individualité, originalité et folie. A la faveur de ce rapprochement, un paragraphe du *Paradoxe sur le comédien* peut être également intégré dans la logique du bouffon.

« Dans la grande comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre. *Les premiers s'appellent des fous ; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages.* C'est l'œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint, et qui vous fait rire et de *ces fâcheux originaux dont vous avez été la victime, et de vous-même.* C'est lui qui vous observait, et qui traçait la copie comique et du fâcheux et de votre supplice⁹²⁾. »

Ce que le passage cité apporte en propre, c'est la prédominance des *sages* sur les *fous* et du même coup une attention particulière portée au visage du *lecteur* (vous), victime des fous identifiés aux *originaux*. Il est évident que ce paragraphe entier calque sa figure sur celle de la séquence 3 du *Neveu de Rameau*, où le narrateur (sage), qui n'estime pas les originaux (fous), se raille des « autres » (lecteurs) qui « en font leurs connaissances familières, même leurs amis ». Dans un tel dégagement à l'égard du monde il ne saurait être question, bien sûr, de réconcilier la sagesse et la folie pour arriver à une synthèse ironique, celle qui se réalisera dans l'image du *bouffon*. Le texte cité du *Paradoxe*, comme la séquence 3 du prologue, met en lumière une lacune qu'il reste à combler. Creux révélateur aussi puisqu'il nous permet de mesurer l'importance de ce qui manque. Tentons une contre-épreuve : examinons le cas d'un non-dégagement. Nous verrons le *sage* partir à la recherche d'« un grain de folie »⁹³, sa sérénité philosophique se fortifier dans l'expérience du vécu, du sublime, de l'énergie, voire du mal. « S'il importe d'être sublime en quelque genre, déclare Rameau, c'est surtout en mal. On crache sur un petit filou : mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel. Son courage vous étonne. Son atrocité vous fait frémir. On prise en tout l'unité de caractère⁹⁴. » Dans la logique du bouffon l'éloge du mal (folie) s'inscrit en contestation de la sagesse philosophique sans sous-estimer pour autant la démarche raisonnée de la dernière, son regard distant, son goût pour la sécession.

Ce couple insolite sage-fou pourra donner lieu à des variations multiples. Mais à travers les modulations de cette forme dédoublée se développera moralement, psychologiquement, même *poétiquement*, une seule problématique : celle du *libertin*. Une lettre de Diderot adressée à Sophie est ici le guide sûr :

« Les libertins sont bienvenus dans le monde, parce qu'ils sont inadvertants, gais, plaisants, dissipateurs, doux, complaisants, amis de tous les plaisirs ; c'est qu'il est impossible qu'un homme se ruine sans en enrichir d'autres ; c'est que nous aimons mieux des vices qui nous servent ou nous amusent, que des vertus qui nous rabaissent ou nous chagrinent ; c'est qu'ils sont remplis d'indulgence pour leurs défauts, entre lesquels il y en a aussi que nous avons ; c'est qu'ils ajoutent sans cesse à notre estime, par le mépris que nous faisons d'eux ; c'est qu'ils nous mettent à notre aise ; c'est qu'ils nous consolent de notre vertu, par le spectacle amusant du vice ; c'est qu'ils nous entretiennent de ce que nous n'osons ni parler ni faire ; c'est que nous sommes toujours un peu vicieux ; c'est qu'ordinairement les libertins sont plus aimables que les autres, qu'ils ont plus d'esprit, plus de connaissance des hommes et du cœur humain. Les femmes les aiment, parce qu'elles sont libertines. Je ne suis pas bien sûr que les femmes se déplaisent sincèrement avec ceux qui les font rougir. Il n'y a peut-être pas une honnête femme qui n'ait eu quelques moments où elle n'aurait pas été fâchée qu'on la brusquât, surtout après sa toilette. Que lui fallait-il ? Un libertin. En un mot, un libertin tient la place du libertinage qu'on s'est interdit.⁹⁵⁾»

Tout ceci demande à être vérifié sur des exemples pris dans le texte du *Neveu de Rameau*. Pour s'en tenir au prologue, si le narrateur déclare, au niveau de l'*histoire*, qu'il « n'estime pas » les originaux, n'est-il pourtant pas vrai qu'il suggère, au niveau du *discours*, cette vérité amère qu'« un libertin tient la place du libertinage qu'on s'est interdit » ? Et si le même narrateur évoque, dès le début du roman, sa promenade au Palais-Royal et surtout les caprices de son esprit sous forme de libertinage, n'est-ce pas parce que désespéré d'exorciser le libertin sur le plan moral, il cherche à le domestiquer *poétiquement* en donnant à son esprit une allure dévergondée et capricieuse, analogue à celle du débauché ? Ce revirement pourrait étonner, voire choquer. Mais c'est bien en fin de compte à travers le langage poétique, ou plus exactement, nous le savons bien, à travers la réflexion sur son langage poétique, que l'auteur du *Neveu de*

Rameau a pu s'interroger sérieusement sur la portée réelle de la logique du bouffon. La « première idée sage ou folle » poursuivie par l'esprit libertin, c'est aussi le symbole du style bouffon.

XXVIII

Ainsi devrait s'achever, sur le plan poétique, cet inventaire des thèmes du bouffon. S'il en est ainsi, si le mot *libertinage* possède une telle valeur poétique, pourquoi ne pas tenter d'en examiner la fonction métaphorique dans le contexte même de la séquence I? Le narrateur, comme on le sait, se plaît à comparer le « libertinage » de son esprit à la promenade galante des jeunes libertins : « ... comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. » Il faudra ressaisir dans cette métaphore l'organisation relative des divers thèmes, leur liaison, ce qui les compose en *système*. En effet, pour ceux qui lisent entre les lignes, la métaphore a un sens caché : en s'attachant d'abord au plus évident, on y reconnaîtra un indice déjà révélateur, celui qui marque l'opposition thématique jeunesse / vieillesse. Il est assez clair qu'aux yeux du narrateur déjà avancé en âge la jeunesse semble s'élaner intrépidement selon ses mouvements d'humeur, comme si elle prenait plaisir à se contredire elle-même⁹⁶). Alors nous est montrée une espèce de tableau *en perspective* qui représente la jeunesse galante en fonction de la perception visuelle que le vieux peut en avoir, compte tenu de leur distance par rapport à l'œil du dernier. Autrement dit, la promenade des jeunes libertins n'a par définition de sens qu'à l'égard d'un vieillard pensif, et qui se retire dans sa « transcendance », dans sa rêverie philosophique. Ce rapport de regardant (moi) à regardé

(libertin) connaît dans l'œuvre de Diderot des variations multiples, dont l'examen comparatif ne manquera pas de nous amener loin.

Dans une lettre qui est presque contemporaine de la première rédaction du *Neveu de Rameau*, Diderot s'érige nettement en moraliste : l'opposition catégorique d' « un jeune libertin » et de « moi » se réduit à celle du vice et de la vertu.

« Un jeune libertin se promène au Palais-Royal. Il voit là un petit nez retroussé, des lèvres riantes, un œil éveillé, une démarche délibérée, et il s'écrie : « Oh ! » Moi, je tourne le dos avec dédain, j'arrête mes regards sur un visage où je lis de l'innocence, de la candeur, de l'ingénuité, de la noblesse, de la dignité, de la décence. Croyez-vous qu'il soit bien difficile de décider qui a tort du jeune homme ou de moi ? Son goût se réduit à ceci : J'aime le vice. Et le mien à ceci : J'aime la vertu. Et ainsi de presque tous les autres jugements. Ils se résolvent en dernier à l'un ou l'autre de ces mots⁹⁷⁾. »

Ce qui chez Diderot s'oppose à toute débauche des passions juvéniles, c'est la certitude d'un état détaché et insouciant où rayonnerait seul le visage de la beauté fraîche et candide. « Le vieillard, son expérience et son sang-froid », note-t-il dans un fragment inédit : *Les Ages*. Le premier schéma se répète : promenade au Palais-Royal ; description vivante et minutieuse d'une « jeune cervelle », analogue à celle de Mme Rameau vers la fin du dialogue⁹⁸⁾ ; « nos jeunes libertins » qui marchent sur ses pas ; et enfin « cette jeune innocente », décente et inaperçue, mais « dont le visage est le modèle de la beauté la plus régulière, qui marche d'un pas timide et modeste entre son père et sa mère⁹⁹⁾ ».

Il y a plus qu'un changement de ton dans l'*Essai sur la peinture*. Le tableau s'intériorise, le paysage devient anonyme, le libertin disparaît : c'est un dialogue de Diderot avec lui-même, une interrogation adressée à ce visage adolescent qu'il a été autrefois.

« Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd'hui que le vice ne m'est plus bon, et que je ne suis plus bon au vice, c'est une jeune fille qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme¹⁰⁰. »

La vertu est la constante de Diderot, la mesure pour lui de toutes les idées. Mais cela n'empêche pas qu'il se propose ici une investigation rétrospective sans laquelle le moralisme du présent serait illusoire et finalement impur. Nous retrouvons ainsi un état d'esprit, un regard distant mais souriant, un être retiré du monde mais jamais totalement absent, une espèce de *présence-absence*, où le jeune « paillard » et le vieillard « amoureux »¹⁰¹ sont transformés ensemble dans l'image du *sage-fou* parce qu'ils sont pris dans le mouvement d'une conscience ironique, dans le mécanisme d'une logique, celle qu'on pourrait définir comme « la logique du bouffon ». « Le contrôle de l'amour par la raison, le philosophe ne peut le réaliser en lui-même que par dédoublement, en laissant la partie enthousiaste et juvénile de son être s'élaner à la conquête des vérités sous le regard sceptique de la partie raisonnable et mûrie ; il réunit ainsi deux individus et deux âges¹⁰². »

XXIX

Deux questions se posent au terme de cette analyse détaillée du prologue. D'une part : de quelle « logique », ou de quelle « théorie » la première séquence relève-t-elle dans le jeu complexe de ses langages de connotation ? D'autre part : comment cette logique qui structure la première séquence vise-t-elle, avec une insistance crois-

sante, à se constituer en métaphore de mon langage critique, voire en miroir de ma propre existence comme interprète? Il me reste à mettre au jour le fonctionnement de cette logique dans l'activité critique que propose la « lecture-écriture » telle que la définit Henri Meschonnic¹⁰⁸⁾.»

XXX

« Permettez mon ami, que je m'arrête un moment sur la différence des syllogismes de l'orateur et du philosophe; le syllogisme du philosophe n'est composé que de trois propositions sèches et nues, de l'une desquelles il se propose de prouver la liaison, ou la vérité par un autre syllogisme pareillement composé de trois propositions sèches et nues, et ainsi de suite pendant tout le cours de son argumentation. L'orateur au contraire, charge, orne, embellit, fortifie, anime, vivifie chacune des propositions de son syllogisme d'une infinité d'idées accessoires qui leur servent d'appui. L'argument du philosophe n'est qu'un squelette; celui de l'orateur est un animal vivant; c'est une espèce de polype. Divisez-le, et il en naîtra une quantité d'autres animaux. C'est un [*sic*] hydre à cent têtes. Coupez une de ces têtes; les autres continueront de s'agiter, de vivre, de menacer. L'animal terrible sera blessé, mais il ne sera pas mort. Prenez garde à cela¹⁰⁹⁾.»

C'est donc en termes de logique que Diderot lui-même définit avec la plus grande précision son credo poétique dans une lettre à son ami le sculpteur Falconet. Ce qui se trouve exprimé ici, c'est l'essentiel de la philosophie du style chez Diderot; le passage porte déjà en lui-même l'alphabet et la grammaire de la « Poétique ». Comme en fait foi la première partie du texte cité, la notion de syllogisme s'inscrit dans la tradition logique qui prend sa source dans *La Logique* du Port-Royal, voire plus haut, dans la philosophie aristotélicienne. Il semble que Diderot, dans sa définition du style, vise à atteindre l'autonomie de la *poésie* (syllogisme de l'orateur) par

rapport au raisonnement analytique (syllogisme du philosophe) tel que le définit la logique traditionnelle.

XXXI

«La nécessité du raisonnement n'est fondée que sur les bornes étroites de l'esprit humain, qui ayant à juger de la vérité ou de la fausseté d'une proposition, qu'alors on appelle *question*, ne le peut pas toujours faire par la considération des deux idées qui la composent, dont celle qui en est le sujet est aussi appelé le *petit terme*, parce que le sujet est d'ordinaire moins étendu que l'attribut, et celle qui en est l'attribut est aussi appelé le *grand terme* par une raison contraire. Lors donc que la seule considération de ces deux idées ne suffit pas pour faire juger si l'on doit affirmer ou nier l'une de l'autre, il a besoin de recourir à une troisième idée, ou in complexe ou complexe, (suivant ce qui a été dit des termes complexes) et cette troisième idée s'appelle *moyen*¹⁰⁵.»

Voilà la définition désormais classique du «syllogisme du philosophe» formulée par *La Logique* du Port-Royal, et que tous les philosophes et grammairiens du XVIII^e siècle ont essayé à leur tour d'interpréter. Pour s'en tenir au plus simple, le syllogisme se compose de «trois propositions sèches et nues», soit: la majeure qui comprend le grand terme et le moyen, la mineure qui comprend le petit terme et le moyen, et enfin la conclusion qui comprend le petit terme et le grand terme.

1. majeure: grand terme (attribut)=moyen
2. mineure: petit terme (sujet)=moyen
3. conclusion: sujet=attribut

Ce schéma fondamental du raisonnement logique peut se répéter pendant tout le cours de l'argumentation philosophique, et cela non seulement dans la conjonction de trois propositions formant un simple syllogisme, mais encore dans le rapport d'un syllogisme à un autre,

de telle sorte que le raisonnement s'articule non pas par juxtaposition, mais *par emboîtement*. C'est bien ce qui se passe dans la définition du syllogisme par Diderot : « le syllogisme du philosophe n'est composé que de trois propositions sèches et nues, de l'une desquelles il se propose de trouver la liaison, ou la vérité *par un autre syllogisme pareillement composé de trois propositions sèches et nues, et ainsi de suite*¹⁰⁶⁾ ».

XXXII

Le « sophisme » de Rameau tire le plus souvent avantage de ce type de raisonnement syllogistique. On pourrait même dire que chez lui le syllogisme ne s'opère que sous forme de paradoxe ou de déraison. Ainsi son exposé sur les « idiotismes moraux », qui obéit mot par mot à l'axiome logique¹⁰⁷⁾ :

1. majeure : *Chaque état* (moyen) a ses exceptions (attribut) à la conscience générale.
2. mineure : *J* (sujet) ai un *état* (moyen).
3. conclusion : Donc *je* (sujet) ne m'avilis point *en faisant comme tout le monde* (attribut).

Le discours de Rameau, c'est un syllogisme torturé, dénaturé au service d'un égocentrisme difficilement justifiable. Le mot de *méthode*, plusieurs fois amené, puis oublié chez lui, il faut le situer dans cette problématique de la duplicité. « Montre-t-on sans la méthode ? », demande-t-il¹⁰⁸⁾. Proxénète, il possède surtout « le talent d'encourager un jeune homme timide » ; et lui d'ajouter : « Si cela était écrit, je crois qu'on m'accorderait quelque génie¹⁰⁹⁾. » En vain fait-il peu de cas « de la méthode et des préceptes » ; il n'y a que les génies qui « lisent peu, pratiquent beaucoup, et se font d'eux-mêmes¹¹⁰⁾. » En tant que « fou » des grands, Rameau a donc besoin d'une méthode

qui lui permettra de perfectionner son art de flatter. « Le point important, remarque-t-il à propos de l'éducation familiale, le point difficile auquel un bon père doit s'attacher, ce n'est pas de donner à son enfant des vices qui l'enrichissent, des ridicules qui les rendent précieux aux grands ; tout le monde le fait, *sinon de système comme moi*, mais au moins d'exemple et de leçon ; mais de lui marquer la juste mesure, l'art d'esquiver à la honte, au déshonneur et aux lois¹¹¹.) »

Or, ces petites ruses quotidiennes, ces manœuvres captatoires, Rameau les appelle « dissonances » : « 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 parfaits¹¹².) » C'est sans doute ce recours au terme musical qui constitue un des apports essentiels du *Neveu de Rameau* à la problématique du syllogisme ; car dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot donne justement une forme syllogistique à « cette loi si nécessaire dans les longues harmoniques ». Il y a entre un accord et celui qui le suit au moins un son commun ; et Diderot de se demander : « Ce son commun, à votre avis, ne ressemble-t-il pas beaucoup au moyen terme du syllogisme¹¹³ ? » Le sophisme de Rameau, on le voit, consiste donc à partir de cette analogie harmonie / syllogisme et à considérer ensuite l'organisme social comme une sorte d'harmonie dans laquelle la dissonance trouverait sa place à côté des accords parfaits comme le moyen terme entre le sujet et l'attribut dans le syllogisme du philosophe.

XXIII

Tout autre est le prologue. La première séquence, toute enracinée qu'elle est dans l'ambiance licencieuse du Palais-Royal, atteint une sorte de « poésie » par la diversité de ses thèmes et l'ampleur de ses résonances connotatives. Le discours du narrateur serpente,

louvoie, oblique ; le lecteur doit accepter tous les détours que lui propose le « libertinage » d'esprit. Peut-on toujours essayer, comme on l'a fait à propos de la théorie des idiotismes moraux, d'appliquer le modèle syllogistique au langage du narrateur ? Si la célèbre formule : « Mes pensées, ce sont mes catins », clôt le premier paragraphe du *Neveu de Rameau*, n'est-ce pas parce qu'elle est le dernier terme d'un syllogisme, la « conclusion » d'un raisonnement analytique dans laquelle viennent se résoudre en convergence toutes les lignes précédentes ?

1. majeure : *Nos jeunes dissolus* (moyen) marchent sur les pas d'une *courtisane* (attribut).

2. mineure : J'abandonne *mon esprit* (sujet) à tout son *libertinage* (moyen).

3. conclusion : *Mes pensées* (sujet), ce sont mes *catins* (attribut).

A la vérité, l'analyse logique est réalisable, mais inopérante puisqu'elle tend à minimiser la portée métaphorique du langage au profit d'un schéma syllogistique que ce langage aurait précisément pour fonction de contester. Le syllogisme du philosophe « n'est qu'un squelette » ; appliqué au prologue du *Neveu de Rameau*, il ne dit rien sur ce qui « charge, orne, embellit, fortifie, anime, vivifie » le langage du narrateur. Rien sur la valeur symbolique de la « promenade » ; rien sur la « rêverie » nantie d'un pouvoir connotatif ; rien sur l'ironie ; rien sur le sens figuré et le sens simple du mot *libertinage* ; rien sur la logique du *bouffon* ; rien sur l'opposition thématique jeunesse / vieillesse, etc. La raison en est simple : le langage du prologue n'est pas formalisable à volonté. Nul ne peut faire que la première séquence se réduise en « syllogisme du philosophe » ; car elle calque sa structure non sur le principe de l'argument philosophi-

que, mais sur celui du « syllogisme de l'orateur », de cet « animal vivant », « une espèce de polype », « une hydre à cent têtes ».

XXXIV

On sait l'intérêt que portent les grammairiens du XVIII^e siècle à *La Logique* du Port-Royal. Dans la *Logique* de Du Marsais, l'« art de penser » évolue, mais d'une manière quelque peu détournée pour la notion de syllogisme. « C'est l'identité, prétend l'auteur, qui est le seul et véritable fondement du syllogisme¹¹⁴. » En voici un exemple :

1. Tous les hommes peuvent se tromper ;
2. Or vous êtes homme :
3. Donc vous pouvez vous tromper.

Dans ce « syllogisme du philosophe » composé de trois propositions « sèches et nues », la majeure et la conclusion sont identiques : car, explique Du Marsais, « vous êtes contenu, dans l'idée exemplaire que j'ai de l'homme, comme le cercle en particulier est contenu dans l'idée exemplaire que j'ai du cercle en général [...]. D'où l'on pourrait conclure, qu'à la rigueur, il n'y a que deux termes dans le syllogisme, et qu'en un sens, la conclusion est la même proposition que la majeure¹¹⁵. » Rien d'étonnant si Diderot conteste cet esprit systématique. Pour lui rien n'est pire que de se laisser séduire par la réduction facile. Dans tout raisonnement, soit synthèse, soit analyse, chaque pas est identique à celui qui le précède ou le suit. « Mais, se demande-t-il, cette identité est-elle toujours facile à saisir ? Est-elle également évidente pour tous les esprits ? La suite des pas n'est-elle pas souvent très longue, et tout esprit est-il en état de la suivre et de l'avoir présente ? La conviction n'est pas la certitude et

la mémoire de toutes ces identités, et cela dans l'ordre démonstratif ; car *la démonstration ne résulte pas seulement de chacune d'elles, ni même de leur somme, mais de leur enchaînement*¹¹⁶⁾» Helvétius, ébloui par la magie de l' « identité », réduit le syllogisme en tautologie : *le blanc et blanc, le noir est noir*. A quoi Diderot oppose l'image d'un philosophe qui, cherchant à tâtons, ne se borne plus à rester dans le cadre limité du syllogisme traditionnel. Qu'est-ce en effet que la logique pour Diderot ? Le mot « enchaînement » apporte des éléments de réponse. La démonstration ne résulte pas de chacune des identités trouvées, ni de leurs sommes, mais de leur « enchaînement », à savoir de « la grande chaîne qui lie toutes choses¹¹⁷⁾ », de « cette chaîne générale, dont la philosophie suppose la continuité¹¹⁸⁾ ». Ce qui se détache, avant tout, de cette vision cosmologique, c'est une nouvelle méthode d'analyse, « une logique secrète¹¹⁹⁾ » à laquelle ne peut échapper le philosophe qui veut n'être rien d'autre qu'interprète de la nature et ne céder jamais à la tentation de l'esprit systématique.

Un peu plus loin, toujours réfutant l'auteur de *l'Homme*, Diderot confronte deux manières de raisonner, l'une consistant à découvrir un « enchaînement » nécessaire des phénomènes apparemment sans lien ni analogie, l'autre à argumenter par réduction excessive comme dans un syllogisme mal conçu et mal pratiqué.

« L'auteur n'a pas considéré que tout se tient dans l'entendement humain ainsi que dans l'univers, et que l'idée la plus disparate qui semble venir étourdiment croiser ma méditation actuelle, a son fil très délié qui la lie soit à l'idée qui m'occupe, soit à quelque phénomène qui se passe au dedans ou au dehors de moi ; qu'avec un peu d'attention je démêlerais ce fil et reconnaîtrais la cause du rapprochement subit et du point de contact de l'idée présente survenue, et que la petite secousse qui réveille l'insecte tapi à une grande distance dans un recoin obscur de l'appartement et l'accélère près de moi, est aussi nécessaire que

la conséquence la plus immédiate aux deux prémisses du syllogisme le plus serré¹²⁰⁾.»

XXXV

«Cependant, si nous examinons avec un peu d'attention les actions de notre esprit, nous découvrirons que nous raisonnons mieux et plus clairement, lorsque nous observons seulement la connection des preuves, sans réduire nos pensées à une règle ou forme de *sylogisme*. [...] Il [l'esprit humain] a une faculté naturelle d'apercevoir la convenance ou la disconvenance de ses idées; il peut les mettre en ordre sans toutes ces répétitions embarrassantes¹²¹⁾.»

«D'Alembert.—Par exemple, on ne conçoit pas trop, d'après votre système, comment nous formons des syllogismes, ni comment nous tirons des conséquences.

«Diderot.—C'est que nous n'en tirons point : elles sont toutes tirées par la nature. Nous ne faisons qu'énoncer des phénomènes conjoints, dont la liaison est ou nécessaire ou contingente, phénomènes qui nous sont connus par l'expérience : nécessaires en mathématiques, en physique et autres sciences rigoureuses ; contingents en morale, en politique et autres sciences conjecturales¹²²⁾.»

XXXVI

«Ah, monsieur le philosophe, la misère est une terrible chose. Je la vois accroupie, la bouche béante, pour recevoir quelques gouttes de l'eau glacée qui s'échappe du tonneau des Danaïdes. Je ne sais si elle aiguise l'esprit du philosophe ; mais elle refroidit diablement la tête du poète¹²³⁾.» Sans doute en serait-il ainsi du «syllogisme du philosophe», auquel l'auteur du *Neveu de Rameau* tourne le dos non pas parce qu'il rechigne à raisonner juste, mais précisément parce qu'il doit *écrire*. Sa méthode, me semble-t-il, prend appui sur la merveilleuse définition qu'il a lui-même donnée du «syllogisme de l'orateur» dans la lettre à Falconet. Ce syllogisme poétique, il l'a recomposé, dans sa pratique d'écrivain, à son image

et à sa ressemblance au point même de parsemer son texte de plusieurs réflexions sur le fait d'écrire et de parler. « Si nous disons quelque chose de bien, c'est comme des inspirés ; par hasard¹²⁴⁾ » ; « C'est le hasard qui vous les [les idées] jette, et elles demeurent¹²⁵⁾ » ; « Je dis les choses comme elles me viennent ; sensées, tant mieux ; impertinentes, on n'y prend pas garde. J'use en plein de mon franc-parler. Je n'ai pensé de ma vie ni avant que de dire, ni en disant, ni après avoir dit. Aussi je n'offense personne¹²⁶⁾ ». Ce manifeste du style *bouffon* vient d'un horizon tout différent de celui du syllogisme analytique. Dans la mesure où il se présente comme une *poétique* nouvelle, s'appuyant sur l'esthétique de diversité, de surprise et de discontinuité, il constitue une contestation permanente de l'esprit systématique. Substituant « l'esprit d'invention » à « l'esprit de méthode »¹²⁷⁾, préférant « un essai » à « un traité »¹²⁸⁾, Diderot trouve dans l'écriture de Montaigne la réalisation idéale de sa conception stylistique.

« Les contradictions de son ouvrage sont l'image fidèle des contradictions de l'entendement humain. Il suit sans art l'enchaînement de ses idées ; il lui importe fort peu d'où il parte, comment il aille, ni où il aboutisse. La chose qu'il dit, c'est celle qui l'affecte dans le moment. Il n'est ni plus lié, ni plus décousu en écrivant qu'en pensant ou en rêvant ; or il est impossible que l'homme qui pense ou qui rêve soit tout à fait décousu. Il faudrait qu'un effet pût commencer subitement et de lui-même. *Il y a une liaison nécessaire entre les deux pensées les plus disparates ; cette liaison est, ou dans la sensation, ou dans les mots ou dans la mémoire ou au dehors de l'homme.* C'est une règle à laquelle les fous même sont assujettis dans leur plus grand désordre de raison. Si nous avions l'histoire complète de tout ce qui se passe en eux, nous verrions que tout y tient, ainsi que dans l'homme le plus sage et le plus sensé. Quoique rien ne soit si varié que la suite des objets qui se présentent à notre philosophe, et qu'ils semblent amenés par le hasard, cependant ils se touchent tous d'une ou d'autre manière¹²⁹⁾. »

Diderot n'est pas, sur ce point, un isolé. Tous les philosophes et les écrivains du XVIII^e siècle nourris de la *Logique* et de la *Grammaire* du Port-Royal lui donnent la main. La phrase soulignée du texte cité, par exemple, témoigne d'un grand intérêt que l'auteur de l'article *Phyrrhonienne* a dû avoir pour la théorie des « idées accessoires » élaborée par la logique traditionnelle, notamment par celle du Port-Royal.

XXXVII

« [...] signifier dans un son prononcé ou écrit, n'est autre chose qu'exciter une idée liée à ce son dans notre esprit en frappant nos oreilles ou nos yeux. Or il arrive souvent qu'un mot outre l'idée principale que l'on regarde comme la signification propre de ce mot, excite plusieurs autres idées qu'on peut appeler accessoires, auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'esprit en reçoive l'impression. [...] Quelques fois ces idées accessoires ne sont pas attachées aux mots par un usage commun ; mais elles y sont seulement jointes par celui qui s'en sert. Et ce sont proprement celles qui sont excitées par le ton de la voix, par l'air du visage, par les gestes, et par les autres signes naturels qui attachent à nos paroles une infinité d'idées, qui en diversifient, changent, diminuent, augmentent la signification, en y joignant l'image des mouvements, des jugements, de celui qui parle¹⁸⁰⁾. »

XXXVIII

Par la notion d'*idées accessoires* s'opère un déplacement de perspective qui, sans rien perdre de « l'idée principale », met l'accent sur la *figure* du mot plus que sur le message dénoté, et permet d'évoquer, dans l'imagination du lecteur (ou de l'auditeur), non tant la fonction purement référentielle du langage, que le dessein secret de l'auteur (ou du locuteur), sa coloration individuelle à travers laquelle doit se révéler le *sens* de l'œuvre. Quand Diderot, dans le *Prospectus*

de l'*Encyclopédie*, prétend que la « liaison » de son système de la connaissance humaine consiste moins dans l'ordre alphabétique par lequel s'arrangent les matières que dans les rapports qu'elles ont entre elles¹³¹), ne songe-t-il pas à cet enchaînement secret des idées accessoires qui se réveillent les unes les autres comme par réaction en chaîne pour ne former qu'un Tout homogène qu'est le dictionnaire ? « Il n'y a pas une vertu, pas un vice, qui n'ait son cortège », écrit-il en effet dans l'article *Encyclopédie* : « c'est une sorte d'association nécessaire. Imaginer un caractère, c'est trouver, d'après une passion dominante donnée, bonne ou mauvaise, les passions subordonnées qui l'accompagnent, les sentiments, les discours et les actions qu'elle suggère, et la sorte de teinte ou d'énergie que tout le système intellectuel et moral en reçoit¹³²). »

Si la notion d'idées accessoires paraît pertinente dans l'étude de la « Poétique » du *Neveu de Rameau*, c'est que l'auteur lui-même y fait allusion dans sa définition du « syllogisme de l'orateur ». « L'orateur [...] charge, orne, embellit, fortifie, anime, vivifie chacune des propositions de son syllogisme *d'une infinité d'idées accessoires qui leur servent d'appui*¹³³). »

L'usage de cette notion remonte à l'article *Beau* où le jeune Philosophe, encore sous l'emprise du classicisme, la relègue dans la douzaine de « sources » de diversité dans les jugements esthétiques¹³⁴). De là jusqu'au *Rêve de d'Alembert* où se trouve nettement formulée la « poétique » du récit par le biais de l' « instrument sensible »¹³⁵), il y a tout un trajet à parcourir ; il est jalonné d'observations et de réflexions tant sagaces que prophétiques sur le style poétique conçu par opposition au syllogisme et mettant en valeur les idées accessoires. Il suffit pour s'en convaincre de lire une page de l'*Eloge de Térence*, où le génie poétique de Diderot est de plus en plus animé

au contact de Térence dont la traduction lui semble une tâche bien hardie, voire impossible.

« Dans les jugements divers qu'on entend porter tous les jours, rien de si commun que la distinction du style et des choses. Cette distinction est trop généralement acceptée, pour n'être pas juste. Je conviens qu'ou il n'y a point de choses, il ne peut y avoir de style ; mais je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose. Si un pédant s'empare d'un raisonnement de Cicéron ou de Démosthène, et qu'il le réduise en un syllogisme qui ait sa majeure, sa mineure et sa conclusion, sera-t-il en droit de prétendre qu'il n'a fait que supprimer des mots, sans avoir altéré le fond ? L'homme de goût lui répondra : Eh ! qu'esr devenue cette harmonie qui me séduisait ? Où sont ces figures hardies, par lesquelles l'orateur s'adressait à moi, m'interpellait, me pressait, me mettait à la gêne ? Comment se sont évanouies ces images qui m'assaillaient en foule, et qui me troublaient ? Et ces expressions, tantôt délicates, tantôt énergiques, qui réveillaient dans mon esprit je ne sais combien d'idées accessoires, qui me montaient des spectres de toutes couleurs, qui tenaient mon âme agitée d'une suite presque ininterrompue de sensations diverses, et qui formaient cet impétueux ouragon qui la soulevait à son gré ; je ne les retrouve plus¹⁸⁶⁾. »

Texte essentiel dans la mesure où, retrouvant les principes de la lettre à Falconet, il refuse la réduction analytique, lie les possibilités d'expression à la mise en mouvement d'idées accessoires, et cherche à définir le *style figuré* dans la corrélation organique du « style » et de la « chose ». Seule cette « subjectivité » affirmée dans le langage peut garantir la recherche d'un style poétique.

XXXIX

Le refus du syllogisme conduit en fait à un style figuré : le mot, coloré par des idées accessoires, ne révèle pas que l' « idée principale » ; et le sens ne naît plus du message *dénoté* contenu dans

un mot articulé, mais d'un ensemble complexe de « spectres » qui, grâce aux « figures hardies », surgissent comme par miracle dans l'esprit du lecteur.

Le principe vaut aussi bien quand il s'agit d'abandonner l'univers de l'écriture pour entrer dans celui de la musique. Dans *Le Neveu*, toute la théorie musicale de Rameau se caractérise par la mise en valeur systématique des langages de connotation, donc, des *idées accessoires*. Ou bien inversement, la définition du chant convient aussi « à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture, et à la poésie¹³⁷⁾ ». La distance est toujours grande entre la déclamation—qui est modèle du chant—et le raisonnement logique. « De la raison ! s'écrie Rameau, tant mieux. Je veux que le diable m'emporte si j'y tâche. Cela va, comme je te pousse¹³⁸⁾ » ; « Point d'esprit, point d'épigrammes ; point de ces jolies pensées¹³⁹⁾. » La poésie musicale dont veut témoigner Rameau se présente comme quelque chose de décousu, d'ineffable ou d'ondoyant ; si la déclamation est considérée comme une ligne, le chant doit être « une autre ligne qui serpenterait sur la première ». Ainsi s'instaure, au niveau esthétique de l'œuvre, une poétique d'*idées accessoires*, qui cherche à saisir non plus le mot, mais sa trace, non plus la réalité, mais son ombre, non plus la communication directe, mais la figure métaphorique. « Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations¹⁴⁰⁾. »

XL

Mais c'est dans le travail d'une stylistique que cette prise de conscience du *style figuré* trouve sa justification et ses possibilités de développement les plus profondes. Il est vrai que l'apport de Diderot à la linguistique d'aujourd'hui reste finalement assez limité,

voire minime. « Mais nous commettrons une erreur grave, nous avertit Jacques Proust, si nous utilisons ces comparaisons comme des moyens de transcrire dans le « métalangage » de la science moderne des intuitions que Diderot n'aurait pas pu ou pas su exprimer, faute d'un instrument adéquat. Pareille erreur a souvent été faite dans un autre domaine, celui des sciences naturelles et de la physiologie. Mais une telle transcription n'est pas possible, pour des raisons qui sont précisément de structure. Autre est le système intellectuel et linguistique dans lequel se déploient les recherches menées depuis Saussure, autre le système intellectuel et linguistique dans lequel s'inscrivent les réflexions de Diderot¹⁴¹. » Pourtant il n'est pas impossible de faire dépendre la « poétique » de Diderot, sinon du système de la *sémiotique connotative* établi par Hjelmslev et désormais familier à la linguistique structurale, du moins d'une certaine notion de connotation qui, instrument tout désigné de la poésie moderne, se situe sur le plan de la sensibilité et de l'appréciation. « Lire, c'est chercher à travers le texte à ressentir ces connotations au plus près de ce qu'elles représentent pour l'auteur¹⁴². » Les connotations sont donc des marques esthétiques de l'*individualité*. Non informatif, non objectif, c'est bien ainsi que chez Diderot apparaît le style figuré. Ce n'est donc pas, tant s'en faut, dans la linguistique moderne qu'on doit chercher l'aboutissement des recherches de la notion de connotation. Une confrontation s'impose plutôt avec le devancier de Diderot, Du Marsais, qui a bien réussi, dans ses fameux *Tropes*, à *codifier* le plus grand nombre d'idées accessoires sous forme de traité de rhétorique. « La liaison qu'il y a entre les idées accessoires, écrit Du Marsais, je veux dire, entre les idées qui ont rapport les unes aux autres, est la source et le principe des divers sens figurés que l'on donne aux mots. Les objets qui font

sur nous des impressions, sont toujours accompagnés de différentes circonstances qui nous frappent, et par lesquelles nous désignons souvent, ou les objets mêmes qu'elles n'ont fait qu'accompagner, ou ceux dont elles nous réveillent le souvenir. Le nom propre de l'idée accessoire est souvent plus présent à l'imagination que le nom de l'idée principale, et souvent aussi ces idées accessoires, désignant les objets avec plus de circonstances que ne seraient les noms propres de ces objets, les peignent ou avec plus d'énergie, ou avec plus d'agrément. De là le signe pour la chose signifiée, la cause pour l'effet, la partie pour le tout, l'antécédent pour le conséquent, et les autres sortes de tropes dont je parlerai dans la suite¹⁴³⁾.»

La position de Diderot à l'égard des *idées accessoires* n'est pas loin de celle de l'auteur des *Tropes*. Il n'a pas tort d'insister, dans l'*Eloge de Térence*, sur l'interdépendance compacte du *style* et de la *chose*. « Je conviens qu' où il n'y a point de choses, il ne peut y avoir de style ; mais je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose. » Il est facile de découvrir dans cette idée du langage poétique (et chez Du Marsais aussi) le premier modèle, prototype de toutes les notions de connotation. La réhabilitation du *style* (« l'idée accessoire » chez Du Marsais) en tant que langage figuré, pourtant compatible avec la *chose* (« l'idée principale » chez Du Marsais), conduit naturellement la « Poétique » vers cette recherche dans laquelle la « parole » prévaut sur la « langue » en croyant l'imiter. « La langue, écrit Henri Meschonnic, est un système dans l'information, l'œuvre est un système dans la valeur¹⁴⁴⁾. »

XL

« Lui.—Entendons-nous ; c'est qu'il y a baiser le cul au simple, et baiser le cul au figuré. Demandez au gros Bergier qui baise

le cul de madame de la Marque au simple et au figuré ; et ma foi, le simple et le figuré me déplairaient également là¹⁴⁵⁾.»

XLII

Comprise comme figure ou comme style, la connotation se définit *théoriquement* par un système complexe d'idées accessoires. On voit la différence qui sépare cette « poétique » et la théorie de la sémiotique connotative d'aujourd'hui. Que l'esprit systématique soit exclu de la philosophie de Diderot, qu'il n'y ait pas chez lui le moindre indice qui le rapproche des recherches récentes dans le domaine de la linguistique, interdirait toute illusion « rétrospective ». Encore faut-il, pour être exhaustif, établir une distinction logique entre deux idées de connotation : la première, celle de Diderot et de Du Marsais, est pour ainsi dire *horizontale* puisqu'elle ne doit sa raison d'être qu'à la convergence d'un certain nombre d'idées accessoires qui viennent *s'ajouter* à l'idée principale comme des « valeurs supplémentaires », ou des significations secondaires, subjectives ou individuelles. Poétique marquée d'une empreinte historique, dont la théorie musicale de Rameau, nous le savons bien, constitue le cas exemplaire.

Tout autre est la connotation définie par les linguistes d'aujourd'hui : « Un système connoté, note Roland Barthes, est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de signification¹⁴⁶⁾. » On voit que le rapport de connotation à dénotation est beaucoup plus compliqué chez Barthes que chez les Philosophes du XVIII^e siècle. Loin de vouloir *juxtaposer* le « style » et la « chose » pour faire *dépendre* le premier de la seconde, les linguistes d'aujourd'hui cherchent au contraire à en étendre au maximum la possibilité pour les *organiser* dans un schéma double comportant « deux systèmes de signification imbriqués l'un dans l'autre, mais aussi décrochés

l'un par rapport à l'autre¹⁴⁷⁾.»

XLIII

C'est méconnaître l'aspect le plus original du *Neveu de Rameau* que de ne chercher dans son texte qu'une *théorie* du langage poétique déjà fade et périmée, dépassée par la linguistique d'aujourd'hui aussi bien en précision qu'en profondeur. « Un texte, écrit Henri Meschonnic, dans son signifiant, est l'inconscient du langage¹⁴⁸⁾. » Le plus souvent le texte parle autrement que son auteur. Ce n'est peut-être pas, il est vrai, un accident d'écriture qui a entraîné dans le prologue une *pratique* de langages de connotation. Simplement, l'auteur connote plus qu'il ne dénote, et cela tout à fait à son insu, voire même contre sa théorie ou contre son projet. Au fond, le prologue du *Neveu de Rameau*—du moins sa première séquence—comporte une sémiotique connotative; on ne peut le juger que si l'on accepte de participer, comme je l'ai fait dans les pages précédentes, à cette lecture *verticale* permettant d'ouvrir le chemin à travers les indices révélateurs d'une structure profonde. Il y a certainement une discordance entre le prologue qui n'a nul besoin de discussions théoriques pour s'exposer comme une *poétique*, et certaines pages de l'œuvre où l'auteur, sous le masque de Rameau, ne fait que disserter longuement *sur la poétique*, sur le chant, la déclamation ou le cri...

XLIV

« Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie ». Tant que le narrateur du prologue cherche à nous *rapporter* le texte de son soliloque, sa parole relève exclusivement de ce qu'on est convenu d'appeler les « langages de dénotation ». Mais dès qu'il se met à nous *expliquer* la genèse de ses pensées,

depuis leur naissance jusqu'à leur développement, toute la séquence I se constitue comme une sorte de *métalangage*, puisque celle-ci prend en charge à titre de système second un langage premier (monologue intérieur) qui est le système étudié. « La notion de métalangage, explique Roland Barthes, ne doit pas être réservée aux langages scientifiques; lorsque le langage articulé, *dans son état dénoté*, prend en charge un système d'objets signifiants, elle se constitue en « opération », c'est-à-dire en métalangage¹⁴⁹.) » Que l'usage du mot *métalangage* comme instrument d'analyse risque de perpétuer l'illusion « rétrospective » dénoncée par moi-même plus haut, cela semble aller de soi. Pourtant, pareille interprétation serait permise à condition qu'elle se garde de déboucher sur un énoncé théorique ou théorisant et se limite exclusivement au domaine des *possibilités*, celui des métaphores ou des analogies...

« J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins.»

C'est par le mot *libertinage* que nous apprenons tout le sens de la séquence 1, qui voudrait aller au delà de son rôle d'« introduction » ou de « prologue ». Le mot « parle » justement les significations de la rêverie : distraction, désinvolture, nonchalance, laisser-aller, indolence... Le vagabondage intérieur du narrateur est *signifié* à travers le métalangage qui est une *description* simple et non-contradictoire; d'où le ton assertif de la dernière phrase : « Mes pensées, ce sont mes catins.»

XLV

Le mot *libertinage*, défini dans sa fonction de métalangage (car il *explique* le soliloque du narrateur), devient à son tour le langage-objet d'un nouveau métalangage qui est *le mien*, parce que comme interprète je peux faire parler le mot encore plus qu'il ne parle à son niveau dénoté ; toute l'analyse que j'ai faite de la première séquence du prologue en fait foi. J'ai ici, en fin de compte, « un ensemble complexe où le langage, à son niveau dénoté, est métalangage, mais où ce métalangage est à son tour saisi dans un procès de connotation¹⁶⁰ ». Interroger le langage sur ce qu'il fait et peut faire dans un texte, n'est-ce pas ma constante préoccupation et la fonction de mon langage critique ?

XLVI

Plus féconde, parce qu'elle poursuit jusqu'au bout les possibilités d'une réflexion critique, une autre transcription de l'image du libertin s'affirme également ici : c'est celle qui met en lumière le rôle que joue *mon langage* dans le développement général de l'analyse de la première séquence. Hésitant entre la description et l'autoréférence, j'ai appris peu à peu à m'adapter, depuis le début de cette étude, au langage de Diderot en l'adaptant aussi aux mécanismes qui me sont propres. Ainsi s'explique la forme fragmentaire que revêt mon écriture, et qui est justement celle adoptée par Diderot lui-même dans certains de ses écrits théoriques comme les *Pensées philosophiques*, *De l'Interprétation de la nature*, ou les *Pensées détachées sur la peinture...* En fait, c'est lorsque je dispose d'un instrument commode d'explication—qui est, en l'occurrence, un langage décousu et libertin—que je découvre que cet instrument relève lui aussi d'une certaine

grammaire à laquelle ne doit pas être indifférent l'*objet* de mon explication. Les « catins » du Philosophe, ce sont aussi les miennes. Le mot *libertinage*, analysé et défini par moi, finit par refluer sur mon langage pour l'analyser et le définir à son tour. Les pouvoirs de suggestion du style bouffon, ou si l'on veut, du style polype, sont d'autant plus profonds qu'ils sont soumis à un *système* logique qui prenne en charge, non seulement leur fonction de poétique, mais aussi *ma fonction d'interprète*. Avec cette prise de conscience du « mimétisme critique » naît un langage nouveau, ou tout au moins un langage dont les possibilités s'accroissent par la seule présence d'une volonté d'*autosurveillance*, qui « mobilise à la fois ordinairement, entre le système étudié et la langue (dénotée) qui le plus souvent le prend en charge, un système de connotation et le métalangage de l'analyse qui lui est appliqué¹⁶²⁾. »

XLVII

« Pour qu' une surveillance de soi ait toute son assurance, il faut en quelque manière qu'elle soit elle-même surveillée. Prennent alors existence des formes de *surveillance de surveillance*¹⁶²⁾... »

« La fonction de surveillance de surveillance ne peut guère apparaître qu'après « un discours de la méthode », quand la conduite ou la pensée ont trouvé des méthodes, ont valorisé des méthodes. Alors le respect de la méthode ainsi valorisée enjoint des attitudes de surveillance qu'une surveillance spéciale doit maintenir. La surveillance ainsi surveillée est alors à la fois conscience d'une forme et conscience d'une information. Le rationalisme appliqué apparaît donc avec ce « doublet ». Il s'agit en effet d'appréhender des *faits formés*, des faits qui actualisent les *principes d'information*¹⁶³⁾. »

NOTES

Liste des Abréviations

- A.T. = *Œuvres complètes* de Diderot, éd. Assezat-Tourneux, Garnier, 1875-1876, 20 volumes.
- Fabre = *Le Neveu de Rameau* de Diderot, éd. Jean Fabre, Genève, Droz, 1950.
- O.D. = *Œuvres de Diderot*, éd. André Billy, Paris, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1951.
- O.Ph. = *Œuvres philosophiques de Diderot*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959.
- O.P. = *Œuvres politiques de Diderot*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1963.
- M.C. = *Mémoires pour Catherine II, de Diderot*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1966.
- I.F.V. = *Inventaire du Fonds Vandeul et textes inédits de Diderot*, par Herbert Dieckmann, Droz et Giard, 1951.
- SAL. = *Salons de Diderot*, éd. Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford Clarendon Press, 1957-1961, 4 volumes.
- Roth = *Correspondance de Diderot*, éd. Roth (jusqu'au T. XII) et Varloot, éd. de Minuit, 1953-1970, 16 volumes.
- P.C. = *Le Pour et le Contre de Diderot et de Falconet*, éd. Yves Benot, Paris, les Editeurs Français Réunis, 1958.
- D.S. = *Diderot Studies*, Syracuse (U.S.A.), puis Genève, depuis 1952.
- E.N.R. = *Entretiens sur « Le Neveu de Rameau »*, par Michèle Duchet et Michel Launay, Paris, Nizet, 1967.

- 1) Fabre, pp. 3-6. J'ai modernisé l'orthographe.
- 2) Ce morceau, on le reconnaît, n'est qu'un pastiche du premier fragment de *l'Interprétation de la nature* de Diderot.
- 3) Fabre, p. XXXII.
- 4) A.T., XIV, p. 486.
- 5) Voir H. Dieckmann, « Système et interprétation dans la pensée de Diderot », dans *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959, pp. 43-68; et notamment J. Starobinski, « Remarques sur l' Encyclopédie », *Revue de Métaphysique*, n° 3, 1970, pp. 284-291.
- 6) « Le Texte clos », dans *Sèmeiotikè*, Seuil, 1969, p. 121.
- 7) *Ibid.*, p. 122.
- 8) « Structure and substructure of *Le Neveu de Rameau* », *L'Esprit créateur*, spring 1968, vol VIII, n° I, pp. 39-40.
- 9) Fabre, p. 52.
- 10) J.-M. Gardair, *Pirandello, fantasmes et logique du double*, Larousse, Collection « thèmes et textes », 1972, p. 46.
- 11) « ... j'étais au moins original dans mon avilissement », dit Rameau (*ibid.*, p. 76).

- 12) « Outre l'*originalité naturelle*, combien il faut de grands modèles antérieurs au faiseur de la belle page ! » (Roth, X, p. 177). Cf. M.C., p. 217 : « ... ils conserveront à jamais l'empreinte de leur *originalité propre* » ; Roth, III, p. 265 : « Il est vrai que vous êtes un peu baroque ; mais c'est que les autres ont eu beau se frotter contre vous, ils n'ont jamais pu émousser tout à fait votre *aspérité naturelle*, et j'en suis bien aise. J'aime mieux votre surface anguleuse et raboteuse, que le poli maussade et commun de tous ces gens du monde. » C'est moi qui souligne.
- 13) « Après l'auteur qui nous apprend la vérité, le meilleur est celui dont les erreurs singulières nous y conduisent » (Roth, IX, p. 158) ; « ... on doit quelquefois plus à une erreur singulière qu' à une vérité commune » (P.C., p. 220).
- 14) « Il y a toujours quelque chose à apprendre dans les ouvrages des hommes à paradoxes, tels que lui [Helvétius] et Rousseau ; et j'aime mieux leurs déraisonnements qui me font penser, que des vérités communes qui ne m'intéressent point. S'ils ne me font pas changer d'avis, presque toujours ils tempèrent la témérité de mes assertions » (A.T., II, p. 363). Cf. *Jacques le Fataliste*, O.D., p. 518 : « Un paradoxe n'est pas toujours une fausseté ».
- 15) Roth, IX, p. 46.
- 16) *Salon de 1767*, SAL., t. III, p. 213.
- 17) « ... le baron est aussi fou, l'Ecossois aussi original » (Roth, III, p. 144).
- 18) « Il faut partager une nation en trois classes : le gros de la nation qui forme les mœurs et le goût national ; ceux qui s'élèvent au-dessus sont appelés des fous, des hommes bizarres, des originaux ; ceux qui descendent au-dessous sont des plats, des espèces » (SAL., t. III, p. 278).
- 19) *Rêve de d'Alembert*, O.D., p. 932.
- 20) *Dictionnaire de Littré*, t. II, p. 1745.
- 21) L'article *Echecs* de l'*Encyclopédie*.
- 22) Pyrame, « Les Echecs et le cosmos », *Atlantis*, n° 220, 1963, p. 99.
- 23) Littré, *op. cit.*, p. 1745.
- 24) L'article *Fol* de l'*Encyclopédie* (par le chevalier de Jaucourt), t. VII, p. 212.
- 25) Fabre, p. 10.
- 26) Gaston Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, P.U.F., 1966, troisième édition, p. 65.
- 27) *Encyclopédie méthodique*, Mathématiques, t. III, p. 82. C'est moi qui souligne.
- 28) Chevrier, *Ridicules du siècle*, cité par A. Warnod dans *Bals, cafés et cabarets*, 1913. C'est moi qui souligne.
- 29) B. Saint-Marc, *Les Chroniques du Palais-Royal*, Paris, s.d., p. 100.
- 30) O.D., pp. 182-183.

- 31) *Salon de 1767*, SAL., t. III, p. 199.
- 32) « Boucher et Baudouin son gendre ne quittent point le quartier du Palais-Royal. Je serai bien surpris si les Ruines de Robert conservent le même caractère. Ce Boucher que je viens de renfermer dans nos ruelles et chez les courtisanes, a fait au retour de Rome des tableaux qu'il faut voir ainsi que les dessins qu'il a composés, lorsqu'il est revenu de caprice à son premier style qu'il a pris en dédain, et tout cela à la porte d'une cuisine.» (*ibid.*, p. 239).
- 33) *Essai sur la peinture*, O.E., p. 708.
- 34) E.N.R., p. 172.
- 35) Chevalier de Mouhy, *La Mouche*, 1736. Cf. Hélène Vianu, « De « La Mouche » au « Neveu de Rameau », *Revue des Sciences Humaines*, n° 112, 1963, pp. 503-515.
- 36) *Le Nouveau Spectateur*, par M. de Bastide, Amsterdam et Paris (changement de titre à partir du tome IX, année 1760: *Le monde comme il est, par l'auteur du Nouveau Spectateur*). Le dialogue figure dans la feuille datée du 29 mars 1760. Je dois la découverte de ce dialogue à Monsieur J. Proust.
- 37) Identifié par L. Béclard dans *S. Mercier, sa vie, son œuvre, son temps*, Thèse, 1903, t. 1, pp. 532-533, note 2.
- 38) L.-S. Mercier, *Entretiens du Palais-Royal*, 1786, p. IV. Pour ce livre de Mercier, la partie soulignée le sera par moi.
- 39) *Ibid.*, p. 26.
- 40) *Ibid.*, p. 51.
- 41) *Ibid.*, p. 93.
- 42) *Ibid.*, p. 124.
- 43) *Ibid.*, p. 133.
- 44) *Ibid.*, p. 189.
- 45) J. Kristeva, *Sèmeiotikè*, Seuil, 1969, p. 76.
- 46) R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Edition Gonthier, 1970, p. 163.
- 47) M.-N. Gary-Prieur, « La Notion de connotation(s) », *Littérature*, n° 4, décembre 1971, p. 105.
- 48) « A six heures, j'étais dans l'allée d'Argenson ... » (Roth, II, p. 272).
- 49) « Si la saison est douce, il arpentent toute la nuit ... » (Fabre, p. 5); « Au sortir de là, vous trottiez sur le pavé » (*ibid.*, p. 29); « après vous être crotté dix à douze ans sur le pavé de Paris ... » (*ibid.*, p. 91).
- 50) « Moi, Rameau, le neveu de celui qu'on appelle le grand Rameau; qu'on voit se promener droit et les bras en l'air, au Palais-Royal ... » (*ibid.*, p. 21).
- 51) Voir la promenade de Madame Rameau « aux Tuileries, au Palais-Royal, aux Boulevards » (*ibid.*, pp. 108-109).
- 52) « Une promenade avec un homme ou une femme chère à mon cœur » (*ibid.*, p. 42).
- 53) Voir la lettre à Mme de Mauv, Roth, IX, pp. 185-186.
- 54) Voir l'article *Néant* (A.T., XVI, p. 143).

- 55) L'expression est de Michel Launay (E.N.R., p. 233).
- 56) *Réfutation d'Helvétius*, A.T., II, p. 377.
- 57) *Salon de 1767*, SAL., t. III, p. 139.
- 58) Roth, IV, pp. 182-183.
- 59) Fabre, p. 105.
- 60) *Ibid.*, p. 74.
- 61) R. Bourgeois, *Le Comédien et son ombre*, thèse, univ. de Grenoble, t. I, p. 28.
- 62) Fabre, p. 6.
- 63) *Ibid.*, p. 19.
- 64) *Ibid.*, p. 94.
- 65) *Ibid.*, p. 50.
- 66) *Ibid.*, p. 98.
- 67) *Ibid.*, pp. 273-274.
- 68) *Ibid.*, pp. 41-42.
- 69) *Ibid.*, p. 53.
- 70) *Ibid.*, p. 71.
- 71) *Ibid.*, pp. 12 et 69.
- 72) *Ibid.*, pp. 8 et 107.
- 73) *Ibid.*, pp. 70-71.
- 74) *Ibid.*, pp. 22-23.
- 75) *Ibid.*, pp. 93 et 108.
- 76) SAL., t. II, p. 209. L'auteur parle plus loin d'un « travail libertin et déréglé » (*ibid.*, p. 228).
- 77) A.T., IV, p. 23.
- 78) Roth, IX, p. 157. Cf. *Essai sur le règne de Claude et de Néron*, A.T., III, p. 320, note I: «... il m'a paru impossible de concilier l'ordre avec la liberté d'esprit à laquelle j'étais bien résolu de m'abandonner, lorsque je commençai cet ouvrage ».
- 79) Voir à ce sujet Georges May, « Diderot, artiste et philosophe du décousu », dans *Europäische Aufklärung*, Festschrift für Herbert Dieckmann, München, 1966, pp. 165-188.
- 80) O.P., p. 222.
- 81) *Ibid.*, p. 188.
- 82) SAL., t. III, p. 147.
- 83) *De l'Interprétation de la nature*, O.P., p. 185.
- 84) « On ne saurait s'exprimer avec plus de justesse, et j'allais dire, avec plus de convenance; sous cette forme imagée et crue, le caractère vrai de la pensée de Diderot est rendu admirablement. C'est une pensée libertine, en quelque sens qu'on veuille prendre ce mot. Elle va au hasard, poussant sa pointe et ne séjournant nulle part. C'est bien pourquoi elle a été si souvent inféconde » (R. Doumic, *Etude sur la littérature française*, t. I, 1894, p. 143).
- 85) P.C., p. 57.
- 86) Roth, IV, p. 192.

- 87) P.C., p. 202.
 88) I.F.V., p. 206.
 89) Roth, XIII, p. 135. C'est moi qui souligne.
 90) Fabre, p. 12. C'est moi qui souligne.
 91) *Ibid.*, p. 3. C'est moi qui souligne.
 92) O.E., p. 311. C'est moi qui souligne.
 93) Fabre, p. 10.
 94) *Ibid.*, p. 72.
 95) Roth, III, pp. 330-331.
 96) « Chaque âge écrit et lit à sa manière : la jeunesse aime les événements ; la vieillesse, les réflexions » (*Essai sur le règne de Claude et de Néron*, A.T., III, p. 10).
 97) Roth, IV, pp. 130-131.
 98) Fabre, pp. 108-109.
 99) I.F.V., p. 194.
 100) O.E., p. 697.
 101) Roth, III, p. 345.
 102) R. Schaerer, « Le Mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1941, p. 204.
 103) Je dois cette notion de « lecture-écriture » à Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970.
 104) P.C., p. 137.
 105) A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, édition critique de P. Clair et F. Girbal, P.U.F., 1965, p. 178.
 106) P.C., p. 137. C'est moi qui souligne.
 107) Fabre, pp. 35-36.
 108) *Ibid.*, p. 32.
 109) *Ibid.*, p. 53.
 110) *Ibid.*
 111) *Ibid.*, p. 94. C'est moi qui souligne.
 112) *Ibid.*, p. 94.
 113) *Lettre sur les sourds et muets*, édition critique de P.H. Meyer, dans D.S., VII, p. 49.
 114) C. Du Marsais, *Logique et principes de grammaire*, Paris, 1769, p. 42.
 115) *Ibid.*, pp. 44-45.
 116) *Réfutation d'Helvétius*, A.T., II, p. 351. C'est moi qui souligne.
 117) *De l'Interprétation de la nature*, O. Ph., p. 182.
 118) *Ibid.*, p. 186.
 119) B. Groethuysen, « La Pensée de Diderot », *Grande Revue*, novembre 1913, p. 323.
 120) *Réfutation d'Helvétius*, A.T., II, pp. 372-373.
 121) Article *Syllogisme* de l'*Encyclopédie*, t. XV, pp. 723-724.
 122) *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, O.D., p. 883.
 123) Fabre, p. 100.
 124) *Ibid.*, p. 12.

- 125) *Ibid.*, p. 32.
- 126) *Ibid.*, p. 56.
- 127) « L'esprit d'invention s'agite, se meut, se remue d'une manière déréglée: il cherche. L'esprit de méthode arrange, ordonne, et suppose que tout est prouvé » (*Réfutation d'Helvétius*, A.T., II, p. 273).
- 128) « J'aime mieux un essai qu'un traité; un essai où l'on me jette quelques idées de génie, presque isolées qu'un traité où ces germes précieux sont étouffés sous un amas de redites.» (A.T., IV, pp. 23-24).
- 129) Article *Pyrrhoniennne*, A.T., XVI, pp. 485-486. C'est moi qui souligne.
- 130) A. Arnauld, *La Logique...*, pp. 94-95.
- 131) A.T., XIII, p. 158.
- 132) A.T., XIV, p. 487.
- 133) C'est moi qui souligne.
- 134) O.E., p. 434.
- 135) O.D., p. 931.
- 136) O.E., pp. 64-65.
- 137) Fabre, p. 78.
- 138) *Ibid.*, p. 82.
- 139) *Ibid.*, p. 87.
- 140) *Ibid.*
- 141) J. Proust, « Diderot et les problèmes du langage », *Romanische Forschungen*, 79. Band, Heft 1/2, 1967, p. 27.
- 142) M.-N. Gary-Prieur, « La Notion de connotation(s) », *Littérature*, n° 4, décembre 1971, p. 100.
- 143) C. Du Marsais, *Des Tropes*, Paris, 1730, pp. 25-26.
- 144) *Pour la poétique*, p. 41.
- 145) Fabre, p. 21.
- 146) R. Barthes, *Eléments de sémiologie*, Edition Gonthier, 1970, p. 163.
- 147) *Ibid.*
- 148) H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 54.
- 149) R. Barthes, *op. cit.*, p. 166.
- 150) *Ibid.*
- 151) *Ibid.*, p. 167.
- 152) G. Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, P.U.F., 1966, p. 77.
- 153) *Ibid.*, p. 79.