

## DÉICTIQUE, DIALECTIQUE DANS LE NEVEU DE RAMEAU

Deux termes qui peuvent paraître anachroniques. Le second, par une espèce de précipitation historique, semble insérer *Le Neveu de Rameau* dans la perspective d'une postérité qu'il a lui-même en partie engendrée. En effet comme on le sait, le caractère dialectique du texte a frappé Hegel, c'est le seul texte qu'il honore d'une citation directe et son commentaire, dont les limites sont un peu floues, s'étend sur des dizaines de pages<sup>1</sup>. L'on sait également que *La Phénoménologie de l'esprit* commence par une démonstration sur la certitude sensible conduite dans des termes qui sont ceux de la déictique telle que le psycholinguiste Karl Bühler l'a formulée dans les années trente du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Selon lui, les indices, *je*, *ici*, *maintenant* sont au centre du champ déictique; or, le point de départ de toute la dialectique de la *Phénoménologie* est la médiation de deux *ceci* qui sont à la fois universels, puisque par exemple tout le monde peut dire *je*, et particuliers, puisque nous sommes ici maintenant, uniques<sup>3</sup>. Hegel remarque d'abord le caractère réversible de ces termes: la *maison ici* devient son opposé *là* lorsqu'on lui tourne le dos. Ensuite il élabore leur caractère déictique: « À cet effet nous devons pénétrer dans le même point du temps ou de l'espace, nous devons nous les montrer, c'est-à-dire nous laisser identifier à ce moi [ce je singulier] qui sait avec certitude [...] Mais

1. C'est dans sa considération de la culture et de l'aliénation, où la société apparaît comme séparée de la conscience singulière, que Hegel place ses références au *Neveu*.

2. Karl Bühler, *Sprachtheorie, die Darstellungsfunktion der Sprache* [Théorie du langage: la fonction de présentation du langage], Jena, 1934.

3. *La Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean Hyppolite, 2 vol., Paris, 1939. Vol. I, p. 86: « Le moi est seulement universel, comme le maintenant, l'ici ou le ceci, en général. Je vise bien un moi singulier, mais aussi peu puis-je dire ce que je vise dans le maintenant et l'ici, aussi peu le puis-je dans le moi. » Jakobson remarque dans son article « Les embrayeurs », les catégories verbales et le verbe russe, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1970 [1963], coll. « Points », p. 176-196, que Husserl a cru que les pronoms personnels n'avaient pas de signification simple générale et constante (132). Contre Husserl, il en fait les syncatégorèmes, qui expriment chaque fois une relation particulière. Que *Le Neveu* comme le texte de Hegel, fasse travailler l'un contre l'autre les concepts de singulier, particulier, et universel, a été étudié par Roselyne Rey dans sa communication.

enfin] indiquer, c'est faire l'expérience que le maintenant est *un universel*» (88-89). De l'acte d'indiquer Hegel fait une opération de médiation<sup>4</sup>. Je vais assumer ces deux anachronismes (on le verra, jusqu'à l'*Aufhebung*, à la synthèse exclusivement)<sup>5</sup>. Par prudence, je parlerai, lorsque j'en aurai l'occasion, de *prédialectique* chez Diderot. Mais cette précaution prise, que la contradiction forme un des principes du développement du *Neveu de Rameau*, qu'en ceci ce dialogue se distingue du *Rêve de d'Alembert* par exemple, paraît évident.

Si le vif démenti qu'oppose Rameau aux dires de MOI, MOI aux dires de Rameau, n'est pas incohérent sur le moment, il n'est pas systématique non plus. Chez Diderot comme chez Hegel, la contradiction, loin de faire caler la machine, relance le mouvement de l'argument. Mais chez Hegel, la dialectique avance vers une fin; elle n'est possible que comme système orienté vers le Savoir absolu. Davantage, Jean Hyppolite a suggéré qu'elle ne peut intégrer la contradiction que par une présupposition de taille: toute l'expérience humaine serait immanente à la conscience, y serait déjà inscrite comme possibilité<sup>6</sup>. Le mouvement du *Neveu* est tout à fait autre: loin de progresser dans un circuit de contradiction et de levée de contradiction, il laisse tout en suspens. Si la dernière phrase du dialogue, «Rira bien qui rira le dernier», par son temps futur, affirme que les jeux ne sont pas encore faits, la force quasi conditionnelle que détient le relatif nous avertit que l'échéance est peut-être remise à jamais.

Au niveau thématique, c'est le Neveu lui-même qui opère cette suspension. Tout le personnage déstabilise la téléologie, ce qu'on pourrait appeler l'"écologie morale", qui était celle du Diderot des années quarante, dans un texte comme l'*Essai sur le mérite et la vertu*. Mais s'il déstabilise, c'est comme un embrayeur qui permet de changer de rythme, mais non de conclure ni d'arriver. Le Neveu se contredit sans se laisser attraper:

[...] J'ai mis quelque chose de côté. Le temps s'est écoulé; et c'est toujours autant d'amassé.

MOI. – Vous voulez dire de perdu.

4. Jean Hyppolite, *Genèse et structure de la « Phénoménologie de l'esprit »*, Paris, 1946, p. 97.

5. Ces anachronismes sont, je l'ai dit, plutôt des formes de précipitation. Diderot a exercé une influence sur la *Phénoménologie*; Bülher a été influencé dans sa pensée par des études sur l'expression caractéristique et de la pantomime faites à la fin du XVIII<sup>e</sup> ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle, telles que celles de Lichtenberg (1778) ou Charles Bell (1806), c'est-à-dire par des travaux qui partagent certains éléments du contexte intellectuel de Diderot: p. iii, voir aussi *Ausdruckstheorie, das System an der Geschichte aufgezeigt [La Théorie de l'expression, son système montré par l'histoire]*, Jena, 1933.

6. Hyppolite, p. 30, n. 3: «La succession des "expériences" de la conscience dans la *Phénoménologie* n'est donc contingente que pour la conscience phénoménale. Pour nous, qui recueillons ces expériences, nous découvrons en même temps la nécessité de la progression, qui va de l'un à l'autre. Ce que démontre la *Phénoménologie*, c'est l'immanence de toute l'expérience à la conscience.»

LUI – Non, non, d'amassé. On s'enrichit à chaque instant : un jour de moins à vivre ou un écu de plus, c'est tout un. Le point important est d'aller aisément, librement, agréablement, copieusement, tous les soirs à la garde-robe : *O Stercus pretiosum!* [...] (62)<sup>7</sup>.

L'accumulation des richesses s'assimile à la déperdition de la vie; l'entassement de l'écu journalier à la défalcation du jour à vivre; par une assimilation freudienne les deux s'équilibrent autour de la déjection qui fait gagner en plaisir ce qu'on perd en matières. La contradiction met en jeu des contrepoids qui, basculant autour du *point important*, font muer le gain en perte et la perte en gain, sans avancer ailleurs que vers l'égalité de la mort.

Si MOI n'arrive pas tout à fait convaincre LUI de contradiction dans leur conversation, c'est au niveau de la narration qu'il produit sa revanche. Des inconséquences, MOI en racontant tire une conséquence comme un grain de levain, le Neveu est dit restituer « à chacun une portion de son individualité naturelle » (47). En *discrimen* moral, « il fait connaître les gens de bien; il démasque les coquins »; les phrases en antithèse suggèrent que Rameau est un point de bascule qui opère par conversion. Mais en fait, c'est par la narration qu'il provoque chez les autres, que le vrai paraît : « 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 » (47)<sup>8</sup>. Le pouvoir de renversement exercé par Rameau se manifeste dans le *discours* des autres; l'homme de bon sens en prend conscience en prenant ses distances – il écoute au lieu de parler, se place, non au niveau du dialogue mais à un niveau de réflexion supérieur, et s'il s'identifie à MOI, il se met au niveau narratif.

Rameau fait figure de pivot : composé de hauteur et de bassesse, par ses propres contradictions il échange le haut et le bas, la morale et l'art, la colère et le rire. Jean Starobinski l'a suggéré et a mis cette opération de renversement en relation avec la figure du chiasme<sup>9</sup>.

Dans cette communication je voudrais examiner une autre micro-structure, pour ainsi dire, celle des termes déictiques, surtout les pronoms personnels. Dans la citation ci-dessus, c'est à un passage entre une discussion et une position distancée qui peut être celle du narrateur que la bascule opérée par Rameau produit comme un résultat non déclaré : « démêle son monde »... On en a souvent fait la remarque, le texte est une conversation enchâssée dans un conte. Ainsi les comparaisons sont nommées par des termes déictiques non symétriques, MOI et LUI. Pourtant les

7. Toute référence est à l'édition de Jean-Claude Bonnet, Garnier-Flammarion, Paris, 1983.

8. Cf. Diderot, *Éloge de Richardson, Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, p. 41.

9. Jean Starobinski, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1984, p. 182-196.

passages entre dialogue et narration sont complexes, et les changements dans les pronoms personnels subtils. MOI narre sa rencontre avec Rameau, pour ensuite dialoguer avec LUI. Le renversement entre MOI et l'interlocuteur à qui il s'adresse comme "vous" (au début : « Vous étiez curieux de savoir le nom de l'homme et vous le savez », 47) se complique par la narration et par la disposition écrite de ce dialogue où ce "vous" devient LUI, le personnage du Neveu. Mais des modulations se produisent également à l'intérieur d'une réplique de dialogue comme à l'intérieur de la narration. Je voudrais suggérer que ce que j'ai appelé l'effet "pré-dialectique" est produit en partie par cet agencement syntaxique et par les changements de perspective qu'il provoque. Les échanges entre les pronoms personnels opèrent à la fois le renversement et l'emboîtement des positions. Il me semble que ce sont eux qui créent la double nature du Neveu, qui le rendent dans le dialogue à la fois abject, dépendant, et insaisissable.

Les passages entre narration et dialogue, qui sont très complexes dans le texte, incarnent le problème posé par la déictique : celui de la relation entre ce qui est dit et les conditions du dire. Le terme "déictique" exprime un rapport à l'acte d'énonciation et à sa situation dans l'espace-temps. La déictique inclut entre autres les pronoms personnels, les démonstratifs (*deiktikoi*) (mais aussi les façons de marquer la différence entre narration et narré, par exemple des formes de modalités épistémiques qui peuvent indiquer qu'on n'a pas été témoin de ce qu'on raconte, comme le conditionnel en français). J'ajouterai que pour Karl Bühler, la déictique touche au problème de l'expression et du performatif dans le langage, remarque qui donne à penser en relation avec notre texte, mais que je n'examinerai pas. *Je, tu, nous, vous*, se référant à l'acte d'énonciation, et donc au contexte du dire, ne peuvent s'éliminer, au grand dam des efforts de Russel, de Carnap et d'autres pour créer un langage logique indépendant du contexte<sup>10</sup>. Jakobson les inclut dans sa catégorie d'"embrayeurs" parce qu'ils font que le code se réfère automatiquement à ce qui est dit, au message. Loin d'opérer comme symboles seulement, qui marqueraient le rôle du destinataire, ou du destinataire, ils nous forcent à compter avec la spécificité de celui qui dit *je*<sup>11</sup>. *Lui* et *ils* en revanche peuvent agir soit comme pronoms démonstratifs, indiquant quelqu'un qui est là dont on parle, soit comme anaphores, se substituant à leur antécédent, qui lui-

10. Cf. John Lyons, *Semantics*, Cambridge 1977, 2 vol., p. 645-646; Stephen Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, 1983, p. 57-58.

11. Bühler, p. 113 : « La forme de quelque chose, [c'est-à-dire le *je*], est là pour indiquer la particularité de la matière dans laquelle il est réalisé » [« Die Form eines Etwas ist dazu da, auf die Besonderheit des Stoffes, an dem die Form realisiert ist, hinzuweisen »].

même peut être déjà une substitution, mais s'articulant toujours en dernier lieu sur un acte linguistique déictique<sup>12</sup>.

*Je, vous* ne peuvent donc pas être délogés, ce sont les assises inexpugnables qui lient le discours à l'acte spatio-temporel d'énonciation. «Le point important est que vous et moi nous soyons, et que nous soyons vous et moi. Que tout aille d'ailleurs comme il pourra. Le meilleur ordre des choses, à mon avis, est celui où j'en devais être; et foin du plus parfait des mondes, si je n'en suis pas» (54). Ils sont aussi réversibles : chaque enfant doit apprendre à faire, dans sa langue naturelle, le calcul instantané qui consiste à se mettre dans la position qui lui est symétrique. L'interlocuteur, afin de comprendre le *je* ou le *ici* de celui qui parle, doit pouvoir se tourner vers lui et ainsi se retourner vers lui-même, comprendre son *je* comme un *tu* et son *ici* comme un *là*. Rameau tourne ainsi ses inconséquences :

MOI. – Vous avez bien fait de me révéler ces mystères; sans quoi, je vous aurais cru en contradiction.

LUI. – Je n'y suis point; car pour une fois où il faut éviter le ridicule; heureusement, il y en a cent où il faut s'en donner. Il n'y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou. Longtemps il y a eu le fou du roi en titre, en aucun, il n'y a eu en titre le sage du roi. Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être dans ce moment; ou peut-être vous le mien (91).

L'activité de *je* vu de la position de *vous* devient passivité : «je suis votre fou». Mais aussitôt la relation se renverse, *je* a pris la position du *vous* et fait du *vous* un fou, un *il* exclu de l'interlocution. De nouveau, une réversion : la forme chiasmatisque lui assure une sorte d'équilibre, car elle revient de *moi* au *mien* en inversant la position initiale. L'expression déictique *dans ce moment* en est le point de bascule, qui en localisant l'échange, en suggère l'instabilité. La réversibilité du champ déictique est fonction de sa symétrie. Mais LUI continue : «Celui qui serait sage n'aurait point de fou. Celui donc qui a un fou n'est pas sage; s'il n'est pas sage, il est fou; et peut-être, fût-il roi, le fou de son fou.»

De la relation active – avoir un fou – on passe par chiasme à une relation prédicative «être fou», qui à son tour, par référence au «fou du roi en titre» au début de ma citation, se transforme en le «fou de son fou» c'est-à-dire une relation inversée et emboîtée à la fois. C'est là une structure qui sera reprise dans la description du «grand branle de la terre». La pantomime des gueux, la pantomime du monde entier est faite de positions renversées en chaîne : «Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu : il fait son pas de pantomime» car de puissant il

12. Lyons, p. 670 : «L'anaphore fonctionne par la transposition de notions qui sont au fond spatiales dans la dimension temporelle du contexte de l'énonciation et comme la réinterprétation de la situation déictique dans des termes qui sont ceux de la situation dans l'univers du discours.»

devient suppliant; « le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux danse vos positions [...] devant le ministre... » (126). MOI affirme que la position qui transcende cette danse est celle du philosophe, à nouveau, qui, comme l'homme de bon sens, est peut-être à identifier à MOI et à la position narrative, mais sans certitude. Des renversements il ne sort pas une synthèse, mais une chaîne établie par une situation qui fait signe vers l'instance de la narration.

La position se complique autour des pantomimes, dont les descriptions sont parfois des protocoles donnés par MOI à LUI, ou par LUI à lui-même. Lorsque Rameau raconte comment il a perfectionné l'invention artistique, la courbure de l'échine, c'est lui qui décrit l'attitude, à mesure qu'il la montre. Il parle en *je*; le *vous* est MOI qui n'arrive pas à saisir toute l'énergie du geste à la satisfaction de Rameau. La commodité de l'attitude est la liberté qu'elle permet « pour rire en dessous de l'impertinent qu'on admirait » (85). Ici Rameau, comme le grand acteur du *Paradoxe sur le comédien*, fait de son corps un écran sur lequel il projette le rôle qu'il joue, et il rit du spectateur qui croit à la pantomime<sup>13</sup>. Mais ailleurs, des paroles de MOI dictent son acte de contrition à LUI qui le mime, et le *je* de MOI glisse dans le *je* de Rameau qui parle par sa bouche; le *vous* de Rameau l'interlocuteur glisse dans le *vous* adressé à Mlle Hus par le discours direct de MOI dans la narration (58-59). Et une troisième pantomime se fait sans autre commentaire que la narration parataxique de MOI, lorsque LUI avertit qu'il va se mimer soi-même dans la pantomime des gueux. Comme le grand acteur, il peut mimer tous les caractères du parasite – l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant; mais c'est ici le regard dont il dépend qui lui dicte sa posture: « le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelque objet; [...] il écoute, il cherche à lire sur des visages » (126). Son corps doit laisser inscrire sur lui les volontés de ses patrons, qu'il doit deviner correctement d'après leur regard. Il doit fixer dans ses gestes ce que ces patrons veulent qu'il soit.

Ses pantomimes ne sont pas des performatifs mais des représentations – elles imitent. Elles indiquent, parfois littéralement – il montre sa bouche du doigt, il tape sur sa tête. Le champ déictique du dialogue s'étend du verbe au geste, et les pantomimes en prennent la structure. Comme *je*, il est un *vous* pour les autres, il se voit comme tel, et s'adapte; Il n'a pas le choix, mais ses pantomimes lui permettent sinon de dialoguer, car le dialogue n'existe guère avec Bertin Hus, du moins de narrer et ainsi de rire aux dépens de ses patrons, ou de les exposer à MOI leur ennemi par

13. Cf. Marian Hobson, « Sensibilité et spectacle: le contexte médical du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1977, p. 145-164, p. 161 sqq.

ses mimiques. Ces pantomimes se distinguent par une valeur double : LUI se montre devant MOI en relation d'interlocution, orienté vers lui dans une position réversible, mais aussi en relation de narration, ou ce qu'il dit se renvoie à ses gestes, leur sert d'anaphore.

La réversibilité du champ déictique semble modeler la réversibilité du champ visuel<sup>14</sup>, et me semble centrale dans les structures mentales de Diderot. Pour lui, le champ visuel semble constituer l'être en instance à la fois active et passive : une phrase curieuse du *Rêve de d'Alembert* le montre bien. Lorsque Bordeu distingue le rêve et l'état de veille, il dit « [Dans le rêve] les concepts y sont quelquefois aussi liés, aussi distincts que dans l'animal *exposé au spectacle de la nature*. »<sup>15</sup> Phrase étrange : l'animal est en état de veille, il est actif puisqu'il regarde le tout, le spectacle de la nature, et pourtant Bordeu parle de lui comme recevant d'une façon involontaire ce qu'il voit, il y est *exposé* comme si la nature le regardait à son tour. Même ambivalence dans *Le commentaire sur Hemsterhuis* où Diderot parle « de l'œil qui ne voit strictement que le point qui le fixe »<sup>16</sup>. L'œil voit un point et par un renversement, ce point le fixe – l'action et la passion en sont inextricables. L'être fixé comme passif par le regard de l'autre est celui qui voit. Dans le *Paradoxe*, l'acteur, sur l'estrade, est aussi celui qui observe, et le parterre est regardé. L'acteur se cache derrière l'objet imaginaire qu'est son mannequin, son rôle, et de pâture pour le regard, se mue en celui qui dose ses effets et exploite la sensibilité du spectateur.

Dans le *Paradoxe*, la relation de fou et de sage est comme dans le *Neveu* une relation de passif à actif :

Dans la grande comédie, la 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 [...].

(Vernière, 311.)

C'est la narration, l'imitation qui transforme ici le rapport du regard en un rapport satirique. Dans le *Neveu*, c'est lorsque la réversibilité du *je* et du *vous* est narrée, dans la scène du dîner chez Bertin, que le maître se rend compte que le Neveu se moque de lui. L'humilité de la comparaison

14. Bühler, p. 217, parle de « la transposition étonnamment facile de toutes les valeurs du champ du système visuel et du système verbal déictique de quelqu'un qui se trouve dans un autre plan d'orientation. [...] Nous sommes en effet des "animaux dotés de la vision", c'est-à-dire, l'espace visuel n'est pas tout, mais est néanmoins important dans l'orientation spatiale pour nous les hommes visuels. »

15. Paul Vernière, *Œuvres philosophiques*, p. 361.

16. François, Hemsterhuis, *Lettres sur l'homme et ses rapports, avec le commentaire inédit de Diderot*, New York, Éd. Georges May, 1964, p. 73.

– «un *maestoso cazzo fra duoi coglioni*», du regardé ridicule qui se sait ridicule, se renverse sur le *vous* qui est dans la même situation : par deux directions opposées, le mouvement vers le bas est le même,

soit à droite, soit à gauche, jusqu'à ce que de la place que j'ai occupée une fois avant vous, Fréron une fois après moi, Dorat une fois après Fréron, Palissot une fois après Dorat, vous deveniez stationnaire à côté de moi (92).

Une fois chacun : les renversements de place qui commencent par *je* et *vous* et *avant* et *après* s'enchaînent autour du point temporel une fois, chaque fois un instant particulier, pour former de nouveau la *pantomime des gueux*. Où par accumulation le *vous* de l'interlocuteur, l'abbé de la Porte, englobe tous les hôtes.

Lui le Neveu se fait dicter ses gestes : par MOI, par Bertin-Hus. Objet du regard, par le même calcul que dans la déictique, il adapte ses attitudes et renverse la structure visuelle. Et par l'imitation qu'il inscrit dans son corps, il n'est pas une *espèce*, il narre sa propre abjection.

Mais à certains moments la relation déictique et la relation de substitution, c'est-à-dire le mouvement d'enchaînement qui fait signe vers la narration, s'incarnent l'une et l'autre dans une pantomime à l'intérieur, pour ainsi dire, de Rameau.

Rameau, dans sa pantomime sur le bonheur des grands hommes, commence par un « Quelque chose qui est là et qui me parle, me dit », pour s'adresser à lui-même comme « Tu », et pour mettre un geste déictique au compte des autres, « les autres te désigneraient du doigt », avant de devenir un « on » qui est narré et qui parle à la fois, « on dirait : c'est lui qui a fait les jolies gavottes et il chantait les gavottes ». Le « on » s'adresse à Rameau comme « tu » pour lui promettre un bon lit, de bons vins, etc., promesses relayées par une autre narration qui nous décrit la pantomime, « tu auras un bon lit, et il s'y étendait nonchalamment ». Lorsque LUI revient à la première personne, le commentaire de MOI semble avoir accès au for intérieur de Rameau : « il croyait les voir autour de lui; il voyait Palissot, Poincette, les Frérons, père et fils, La Porte; il les entendait; il se rengorgeait... » (55-56). Rameau entre-temps narre sa pantomime au conditionnel, puis le récit est continué par MOI à l'imparfait : « il fermait les yeux et il imitait le sommeil heureux qu'il imaginait », situation où la reconnaissance, par l'autre, de ce qui est imité, le sommeil, est aussi une affirmation de l'expérience intérieure, *imaginé*. Rameau se parle à partir de la position du *tu* pour renverser son état de raté et de crève-la-faim; la conscience de sa propre valeur prenant assurance par la vision du *tu* est confirmée par l'index des autres. Ensuite, il se fait *il* pour narrer son avenir hypothétique dont la pantomime est rapportée par MOI dans ses parenthèses en refrain, où le *il* est anaphorique. Ici LUI se voit par le regard des autres, mais il ne les voit pas – c'est la narration qui doit ajouter les Fréron et *tutti quanti* et les



gestes contradictoires qu'il leur prodigue («leur souriait, les dédaignait, les méprisait, les chassait, les rappelait»). La pantomime est ici entièrement dictée par l'état de dénuement du Neveu. La satire provient de la narration et d'une situation magistrale qui permet de traiter l'expression corporelle en symptômes, puisque les gestes de LUI vus par MOI indiquent les états d'âme qui les provoquent.

J'ai voulu suggérer, d'une manière toute préliminaire, que ce qu'on a pu appeler "l'effet dialectique du texte", ce que je préfère nommer "l'effet prédialectique", est créé à un certain niveau du dispositif textuel par les pronoms personnels, par leur entrelacement, par leurs renversements. Le texte nous force à expérimenter l'extrême instabilité du centre déictique dans l'acte de la communication; les tentatives de maîtriser cette instabilité par la narration échouent toutes surtout par l'effet de miroir qu'est l'emboîtement de la situation narrative dans les répliques de LUI. Lorsqu'il raconte par la pantomime, il nous est soumis et il nous échappe à la fois.

MARIAN HOBSON  
*Trinity College, Cambridge*