



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

26 | avril 1999

Diderot, philosophie, matérialisme

Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman du jeu de l'éthique sociale

Paolo Quintili



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/1081>

DOI : 10.4000/rde.1081

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 1999

ISBN : 2-252-03253-7

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Paolo Quintili, « Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman du jeu de l'éthique sociale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 26 | avril 1999, mis en ligne le 08 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/1081> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.1081>

Propriété intellectuelle

Paolo QUINTILI

Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman du jeu de l'éthique sociale

1. — *Légitimité et limites de la lecture hégélienne dans la Phénoménologie de l'esprit*

Le Neveu de Rameau entre dans l'œuvre de Hegel comme l'une des figures de l'esprit (*Geist*). Comme une *tragédie de la liberté*. En quel sens faut-il entendre ce mot de « tragédie » ? La tragédie du *Neveu* est la même que vit *Don Quichotte* de Cervantes, auquel Diderot se réfère dans *Les deux amis de Bourbonne* comme au modèle de conteur « historique » « qui a pour objet la vérité rigoureuse ». Sa tragédie consiste en ceci : le neveu est un individu culturellement libre, il représente la liberté absolue du langage de la culture — *Kultur*, ce que Hegel appelle « le monde de l'esprit étranger à lui-même » — il revendique son autonomie pour soi, par rapport aux lois de l'espèce sociale, mais la signification de son acte individuel de liberté est détachée de la substance éthique, de la communauté des hommes. L'action de *Don Quichotte* n'est pas reconnue par les sujets mis en cause par le héros, qui se bat pour remettre en valeur une justice commune. Ce sujet de l'acte libérateur considère sa mission comme folie et vanité. Mais la vie sensée, enfin, c'est la vie inutile, ludique, que mène aussi ce bouffon du monde féodal qu'est le neveu de Jean-Philippe Rameau. Son acte est d'autant plus inutile qu'il est plein de sens. Sa conscience déchirée, agissant entre ses deux mondes, celui de la « pure conscience de soi » (*reine Selbstbewußtsein*) libre, et le monde de la « réalité effective » (*Wirklichkeit*) de non-liberté, devient geste, allure visible. Comment et dans quelle mesure peut-on voir, dans ce dialogue de Diderot, l'expression pratique d'une conscience pré-révolutionnaire, que Hegel fait coïncider avec l'avènement de la crise de l'Ancien Régime, précédant la Révolution française ?

La thèse de Y. Sumi sur *Le Neveu de Rameau* a mis en évidence les entrelacements multiples de la figure néologique de l'*individualité* subjective, de son excentrique polyvalence, avec le développement du matérialisme biologique de Diderot, avant *Le Rêve de D'Alembert*¹. Sumi a su déceler dans ce « roman de jeu, image génératrice de formes », les avatars d'un sujet biologique complexe, un individu-naturel aux prises avec les apories de la praxis, lorsque l'« espèce » à laquelle il appartient devient espèce historique et sociale².

Dans le sillage de Sumi, j'approfondis ici les implications contenues dans la conception organique de l'individu à ce niveau du social, en esquissant une brève sémantique historico-littéraire de la gestuelle du *Neveu*³, en relation avec l'épanouissement de sa puissance de représentation sur la scène de la vie communautaire en tant que figure de la praxis révolutionnaire. Lorsque l'espèce historico-sociale (le monde féodal) heurte et étouffe les forces bio-logiques de ses individus issus de l'évolution historico-naturelle et culturelle, ces individus deviennent excentriques, bizarres, « monstrueux » par rapport à la normativité⁴. En termes politiques, ce sont des sujets révolutionnaires, tout en continuant à être partie de l'espèce entière, avec les contradictions qui en découlent sur le plan de la praxis⁵. On peut suivre ce trajet tout au long des péripéties dramatiques de LUI, l'autre, qui se met en scène en tant qu'original, unique,

1. Y. Sumi, *Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, Tokyo, 1975, chap. III : « L'individualité : variations insolites sur un néologisme », pp. 167-296.

2. *Ibid.*, p. 451, sur les degrés de complexité : « Trois niveaux à dégager de la lecture horizontale, qui s'accorde à merveille avec le mouvement *linéaire* de l'énoncé caractérisant le « portrait » de Rameau dans le prologue :

1. niveau biologique
2. niveau social
3. niveau esthétique

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 ».

3. Voir les études de R. Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », dans *Le Cœur et la Raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, Préface de R. Pomeau, Oxford-Bruxelles-Paris, 1990, pp. 268 sq. et du même auteur, « Diderot et la fonction du geste », RDE, n° 23, 1997, pp. 79-87.

4. Voir A.-M. Chouillet, éd., *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, avec la collaboration de S. Albertan-Coppola, M. Buffat, R. Rey, Champion, 1991 et Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. J. et A.-M. Chouillet, « Commentaires », pp. 337-65.

5. D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. R. Desné, Éditions sociales, 1972, moi, le philosophe s'écrit, p. 100 : « Étendons notre vue sur les siècles à venir, les régions les plus éloignées, et les peuples à naître. Songeons au bien de notre espèce » ; LUI répondra, p. 174 : « Ce que nous appelons des espèces, de toutes les épithètes la plus redoutable, parce qu'elle marque la médiocrité, et le dernier degré du mépris. Un grand vaurien est un grand vaurien, mais n'est point une espèce » (mes italiques).

« inégal » (*iniquus*)⁶, devant l'œil jugeant de MOI. On arrivera à entrevoir, par là, quelles sont les implications formelles qu'ont ces pantomimes critiques avec le langage du théâtre diderotien.

Le « roman de jeu » dont parle Sumi, exprime sa qualité formelle et productive de « symphonie physiognomonique⁷ » (J. Proust) de l'individualité, précisément à ce niveau du social où se présente la figure conceptuelle de la *mécanique* et celle de l'*industrie ludique* du personnage avec ses corollaires (l'échange, le marchander), qui connotent, la côtoyant, la problématique du sujet « monstrueux » et spécifient sa signification proprement active-sociale. C'est une forme de praxis de la subjectivité que l'on peut définir comme révolutionnaire par rapport à son contexte socio-historique donné, et *anarchique* d'abord ou bien (dit MOI) « bizarre » par rapport à ce contexte où, d'un côté, doit se produire, comme Sumi le remarque,

un *écart* par rapport à la normativité : d'ou 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 (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'œuvre⁸.

Hegel a été le premier à avoir remarqué qu'à propos de Rameau, il s'agit d'une figure de l'éthique sociale qui remet en jeu toutes ses valeurs⁹ et dont la praxis s'écarte progressivement d'une normativité définie, en quête, néanmoins, d'universalité, de *consensus communis aestheticus*¹⁰. Ses célèbres remarques sur l'*aliénation* de l'esprit et sur sa signification phénoménologique, ont subi, tour à tour, le destin d'être ou bien

6. Cf. l'épigramme : *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis* : « né sous les auspices de tous les Vertumnes, inégal ».

7. J. Proust, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux Arts*, t. LV, 1960, p. 225.

8. Sumi, *op. cit.*, p. 450.

9. Cf. G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, éd. fr. J.-P. Lefebvre, Aubier, 1991, p. 353 : « Le contenu du discours que l'esprit tient de et sur lui-même est donc l'invertissement de tous les concepts et de toutes les réalités, la tromperie universelle de soi-même et des autres, et c'est précisément pour cela que l'impudence qu'il y a à énoncer cette tromperie est la plus grande vérité ».

10. Cf. R. Rey, « La morale introuvable », dans A.-M. Chouillet, éd., *Autour du Neveu de Rameau*, o.c., pp. 59-87.

simplement expulsées de l'analyse philologique, comme relevant de l'ordre de l'« anachronisme » et/ou de l'« erreur psychologique »¹¹ ; ou bien, plus récemment, elles ont été saisies dans le champ des « curiosités d'antiquaire », utiles, certes, à nous faire entendre l'envergure de la condamnation idéaliste qui s'adresse, à l'époque de la Restauration, contre la prétendue « fatuité culturelle » des Lumières¹².

Tout en reconnaissant les limites historiques, indéniables, de la lecture hégélienne, préoccupée surtout de la teneur interne de la dialectique phénoménologique jusqu'à laisser disparaître la figure réelle du vrai Rameau, en chair et en os¹³ — elle garde sa pertinence au niveau de cette analyse du social individualisé par rapport à l'épanouissement de l'individualité subjective concrète. La personne du *Neveu* est le symbole de l'écart absolu, de la rupture de la praxis face à l'universalité négative de « l'en-soi » — ici : la communauté socio-biologique de l'espèce historique humaine et ses structures de pouvoir, d'où se dégagent les thèmes du « génie raté », du talent méprisé, de l'industrie sociale ludique. C'est une image de rupture coïncidant par sa dynamique temporelle, suivant la lecture hégélienne, avec un moment donné de l'histoire : la Révolution française.

L'attitude organico-sociale de l'individu Rameau, sa manière anarchique de s'adapter, de se transformer, de s'individualiser en plusieurs sujets sociaux, sans appartenir à aucun, ne devient celle d'une conscience révolutionnaire, suivant Hegel, qu'aux yeux d'un lecteur actuel (MOI) qui regarde avec l'œil critique de la « conscience tranquille » le déchirement que l'en-soi social impose à l'individu actif. Mais sans l'action anarchique du sujet déchiré, cette dernière conscience ne saurait rien *faire*, de son simple regard de connaisseur. MOI n'est rien éthiquement sans LUI. Or, les deux sujets sont complémentaires, aussi bien sur le plan ontologico-historique (l'un n'est rien sans l'autre) que sur le plan gnoséologico-moral (« l'homme de bien », MOI, ne « démêlerait pas son monde » sans l'autre). Dans la longue citation que Hegel fait, ou plutôt dans la paraphrase de différents lieux du *Neveu* sur le « langage de la conscience déchirée », l'on ne trouve qu'une adjonction de la main de Hegel lui-même, insérée entre les guillemets du texte, c'est la suivante :

Elle [la conscience honnête] ne pourra refuser *d'entrer* dans tous ces tons et de *parcourir* de haut en bas toute l'échelle des sentiments, depuis le rejet et le mépris le plus profond jusqu'à la plus haute admiration et émotion¹⁴.

11. J. Fabre, *Introduction à Le Neveu de Rameau*, Genève, 1977, pp. vii-xcv et 325-26.

12. P. Casini, *Scienza, utopia, progresso. Profilo dell'Illuminismo*, Roma-Bari, 1994, p. 3 : l'auteur se réfère aux *Leçons d'histoire de la philosophie*.

13. Cf. *Le Neveu de Rameau*, éd. J. et A.-M. Chouillet, « Commentaires », pp. 353-55.

14. Hegel, *Phénoménologie* o.c., p. 353 (c'est moi qui souligne).

Rameau le fou, musicien raté, fait la même chose avec son oncle, par rapport auquel il est aliéné, il met en scène, dans le Café de la Régence, par le geste et l'imitation corporelle de la substance sonore, les musiques de tous les autres qui ne sont pas LUI mais qu'il comprend dans leur extériorité purement formelle, il les parcourt de haut en bas, dans une page célèbre :

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air [...]. On faisait des éclats de rire à entrouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien ; il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie qu'il est incertain qu'il en revienne [...]. Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur¹⁵.

LUI est doué, comme les Bertin, les Briasson, les Barbier, les Bernard, dans leur milieu bourgeois¹⁶, de l'*industrie* musicale, de la force mécanique nécessaire pour donner une représentation extérieure, formelle et gestuelle, de son art, mais il n'en a pas le *génie*, qui pourrait lui permettre de la penser aussi et de l'affirmer universellement en tant que sienne, pour produire de la musique de valeur, reconnue par tout le monde. Or, ce phénomène que Hegel appelle de « l'esprit étranger à lui-même », dont l'individu Jean-François est un exemple, c'est le symbole d'une *double* faillite¹⁷ ; il peut prendre sa consistance visible par la gestuelle d'un corps sacrifié devant l'œil d'un spectateur critique, qui le fait sien, y pénètre et s'en éloigne à la fois. Alors, c'est là un masque comique *plein* de sens, sur le théâtre de la modernité, et le tableau d'une société *vide* de significations éthiques, qui prennent la parole en même temps¹⁸.

15. *Le Neveu de Rameau*, éd. R. Desné, p. 167.

16. *Ibid.*, p. 97 ; voir M. Roustan, *Les philosophes et la société française au XVIII^e siècle*, Paris, 1911, chap. VII : « Les philosophes et la bourgeoisie », pp. 225-45 : « Le type du bourgeois et le bourgeois du XVIII^e siècle : Barbier — Points de contact de l'esprit bourgeois et philosophique ».

17. Cf. Sumi, *op. cit.*, p. 450 : « 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 à la biologie, soit par rapport à l'esthétique. Ainsi s'explique la prédominance du thème de la *duplicité* ».

18. Voir la note de J. Hyppolite relative à Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, 1941, à propos du langage « scintillant d'esprit » au XVIII^e siècle : « L'ordre social

La « pure intellection » des Lumières (*Einsicht*, le point de vue de l'intelligence analytique du premier regard de LUI), personnifie le conflit du sujet avec son propre corps et avec celui de la société à laquelle il le sacrifie (c'est le thème de *La Religieuse*, aussi). Rameau l'exprime de manière ludique, dans ce mouvement négatif de la conscience de soi individuelle, esthétiquement morte mais biologiquement active, contre son négatif socialisé (l'autre, le double). La conscience de Jean-François Rameau se donne à voir à l'œil critique dans son action industrielle — on expliquera par la suite le sens de cette *industrie*¹⁹ — son corps est celui d'un sujet hors d'espèce, dont la spécificité est celle de se donner du mouvement pour rien (la pantomime). Rameau est une individualité intellectuelle pure, qui juge et « met tout en pièce » sans reconstituer en unité les représentations du monde qu'il considère dans son acte jugeant. Il est dépourvu de la force de pénétrer cette essence universelle de son monde, la collectivité féodale, dans sa signification éthico-politique intime. Pour cela il faudra le second regard de l'œil critique de MOI. En ce sens, le neveu est un homme doué d'esprit, de talent, d'une *industrie organique* — termes d'une certaine manière synonymes, on le verra — qui fait de son corps l'« instrument » d'expression, apte à représenter mécaniquement le sens extérieur des œuvres, qu'il envie aux musiciens rivaux : mais il est dépourvu du *génie* pour les concevoir lui-même, en tant que MOI.

2. — *Le syllogisme révolutionnaire de la conscience morale*

Je résume les points saillants de l'analyse hégélienne, pour développer ensuite un discours historico-philosophique sur le statut de la praxis de l'individu Rameau et de la praxis révolutionnaire en général, qui cerne la valeur de cette *industrie organique*, sans génie, qui la révèle :

1°/ l'intellection pure de la substance sociale est le propre de l'action des Lumières ; elle prend force dans la parole (*das Sprechen*, la « parlerie »²⁰) du neveu et se manifeste, d'abord, par ce « langage pétillant d'esprit » qui est l'expression d'une appréhension entièrement formelle, en ce cas : *vide* et *vidant* de tout contenu le sens de cette substance. Voilà la forme industrielle de la *pantomime* musicale, qui renvoie symboliquement à la forme des rapports sociaux vides. Rameau n'est pas un musicien de

subsiste encore en apparence, mais il a perdu toute signification ; il n'est plus là que pour être décrit dans sa perversion [...]. Ces conversations elles-mêmes s'élèvent à la conscience de leur propre vanité. — C'est là la description d'une culture pré-révolutionnaire. N'est-ce que cela ? ».

19. Voir *infra*, 4-5.

20. Hegel, *Phénoménologie*, éd. Lefebvre, p. 352.

génie, mais, dit-il (MOI), « il en avait tant fait les mines qu'il se croyait la chose »²¹.

2^o/ Après que tout contenu concret de cette conscience formelle individualisée s'évanouit à travers le mouvement négatif contre la conscience honnête qui la regarde et dans laquelle celle-là s'est dédoublée — elle, la nouvelle, « troisième » conscience qui voit les deux individualités opposées (le dédoublement de MOI en narrateur) et le *tout* qui les contient, n'étant ni « noble » ni « vil », « se réalisera » en tant que conscience morale *révolutionnaire*, par rapport à l'en-soi du social (qui s'oppose à LUI en tant que « croyance », « bonne foi », « superstition », « ordre bourgeois » etc.) et « se donnera un contenu » politique²².

Ce contenu révolutionnaire est implicite dans la dialectique corporelle de LUI contre MOI, et se concrétise par un *syllogisme* que la conscience honnête prononce silencieusement, comme pour tirer les conclusions du délire gestuel qu'elle a sous les yeux. Le discours de cette logique morale a comme sujet la condition de l'homme de génie (l'oncle Jean-Philippe) et l'origine de son mauvais caractère, vis-à-vis de la violence des lois sociales. C'est MOI qui parle [entre crochets mes adjonctions] :

1) « Une société [juste] ne devrait point avoir de mauvaises lois » [à savoir, la société *doit être* juste, en fait,] « si elle n'en avait que des bonnes, elle ne serait jamais dans le cas de persécuter un homme de génie » [MOI pense : le génie, dans une bonne société, *devrait être* toujours un homme bon, l'honnête homme de Montaigne].

2) « Je ne vous ai pas dit que le génie fût indivisiblement attaché à la méchanceté, ni la méchanceté au génie » [l'immoralité n'est pas liée indissolublement, en soi, au génie, ni le génie n'a la qualité d'être méchant par nature] : « un sot sera plus souvent un méchant qu'un homme d'esprit ».

3) « Quand un homme de génie serait communément d'un commerce dur, difficile, épineux, quand même ce serait un méchant, qu'en concluriez-vous ? ».

La réponse du neveu : « Qu'il est bon à noyer », est renversée par rapport à la forme logique de la question qu'on lui propose. LUI pense à l'homme de génie, de la perspective d'une société (féodale) telle qu'elle

21. *Le Neveu*, éd. Desné, p. 131 et aussi p. 122 : « On a dit que *bonne renommée valait mieux que ceinture dorée*. Cependant qui a bonne renommée n'a pas de ceinture dorée ; et je vois qu'aujourd'hui qui a ceinture dorée ne manque guère de renommée. Il faut, autant qu'il est possible, avoir le renom et la ceinture. Et c'est mon objet, lorsque je me fais valoir par ce que vous qualifiez d'adresses viles, d'indignes petites ruses. Je donne ma leçon, et je la donne bien ; voilà la règle générale. Je fais croire que j'en ai plus à donner que la journée n'a d'heures, voilà l'idiotisme ». Sur les « idiotismes » et la « ruse », voir *infra*, 4-5.

22. Hegel, *Phénoménologie*, éd. Lefebvre, pp. 363-65 : « La lutte des Lumières avec la superstition ».

est actuellement, telle qu'il la voit avec ses yeux (premier regard), suivant « le droit subsistant en soi et pour soi » (Hegel). MOI, au contraire, se réclame, de manière implicite, de la perspective d'une conscience morale révolutionnaire et semble vouloir imposer la réponse, qu'il reporte toujours : « que *cette société là* est bonne à noyer »²³. Mais cette conscience révolutionnaire n'est ni celle de MOI ni celle de LUI ; elle s'exprime *logiquement* dans les questions que l'identité (MOI) propose à son double ; elle fait pendant à la conscience morale qui est *pratiquement* dans les gestes dissociants, désacralisants de la bouffonnerie mimique. Dans ces gestes est *pratiquement* niée la valeur morale de tout discours identitaire, au niveau de ce social individualisé qui met en scène le masque d'un être aliéné, dont on montre l'œil purement formel. Il voit s'évanouir, l'une après l'autre, toutes ces valeurs de la substance de son expérience par rapport à la société-espèce, dans l'industrielle « pantomime des gueux ».

3. — *Dix thèses sur* Le Neveu de Rameau

Je propose, à la suite de ces remarques, dix thèses sur *Le Neveu* qui résumant le mouvement de cette figure, en la laissant tourner autour d'un centre conceptuel commun (celui-là même que Hegel repère). Les actes que la conscience aliénée représente pratiquement dans sa parole corporelle alimentent l'industrie organique de la pantomime. C'est un approfondissement, au sens matérialiste, de la description phénoménologique de Hegel, d'une conscience révolutionnaire (celle de MOI) aux prises avec les apories de la praxis. Mais il s'agit surtout d'une constellation problématique qui intéresse l'historien du texte de Diderot et des idées qui y sont impliquées : le sujet, l'individu industriel, l'action politique. Comment un *Je* se transforme-t-il en *Nous*, point de vue de l'universel concret ?

Centre conceptuel : la conscience déchirée du musicien raté Jean-François Rameau, industriel mais sans ressources, doué d'esprit, de talent, mais sans génie, se donne à voir, à un second regard critique, comme un MOI qui est un et plusieurs à la fois. Et c'est là la figure même de ce que Hegel appelle « l'esprit » [*Geist*] : « un *Je* qui est un *Nous*, et un *Nous* qui est un *Je* »²⁴. Mais elle ne devient conscience *révolutionnaire* que lorsque, sur le plan social et politique, le point de vue, ou intellection [*Einsicht*], du particulier (premier regard de LUI) se transforme dans ou coïncide avec le

23. *Le Neveu*, éd. Desné, pp. 97s.

24. Hegel, *Phénoménologie*, éd. Lefebvre, pp. 149-50 : « C'est seulement dans la conscience de soi, comme concept de l'esprit, que la conscience atteint son point-pivot, le moment où quittant à la fois l'apparence chatoyante de l'ici-bas sensible, et la nuit vide de l'au-delà suprasensible, elle entre dans le grand jour spirituel de la présence [*Gegenwart*] ».

même point de vue de l'universel (« une seule et unique conscience de tous », second regard critique de MOI²⁵).

Constellation problématique, les thèses :

1 — Jean-Philippe Rameau l'oncle, est l'auteur d'un *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) : le rapport entre le neveu et l'oncle, entre le sujet et l'autorité originaire, à travers le dialogue avec MOI, est un rapport d'aliénation et d'identification à la fois.

2 — *La Serva padrona* de Giovanni-Battista Pergolese et la Querelle des Bouffons (1751-54) déclenchent la dynamique active du corps et de ses représentations, là même où l'esprit carnavalesque du neveu se confronte à des questions sur l'art musical. La poétique du tout et de la « mélodie-polype », capable de s'adapter à toutes les sinuosités de la ligne discursive (le chant lyrique) se relie à la protestation gestuelle, sociale, de la pantomime. « Il en avait tant fait les mines qu'il se croyait la chose... ».

3 — Praxis révolutionnaire et révolution de la praxis dans le *Neveu* : c'est la pratique du chiasme. Il y a un décalage, dans l'attitude humaine du personnage à l'égard des rapports sociaux qu'il entretient avec ses semblables (les bouffons), entre ce qui est l'objet d'une simple thématization politique par le discours de LUI, et ce qui est précisément l'objet d'action *industrielle* accomplie et représentée par gestes devant MOI.

4 — « Caprices », politiques « et logiques du jeu » (Y. Sumi) : le neveu et l'Autre se démultiplient. Il faut relever, dans la dynamique du dédoublement de MOI, le sens de la méchanceté enfantine du personnage, le caractère *anarchique* de sa protestation et les logiques qui président différemment au discours et à l'action de l'individu.

5 — Conscience « noble » et conscience « vile ». L'esprit comique les inverse l'une dans l'autre. Ces deux phénomènes de la conscience morale appartiennent aussi bien à MOI qu'à LUI.

6 — Les vérités d'action se trouvent du côté d'un corps qui se *sacrifie* devant le regard second d'un spectateur universel (cf. *La Religieuse*). Celui-ci « entre dans tous les tons » de la conscience déchirée (Hegel), de haut en bas, la renverse. C'est l'effet de l'esprit carnavalesque de LUI qui joue jugeant en MOI. Il faut écouter l'effet de cette « symphonie physiognomonique » qui résonne dans le corps du fou et dans ses actions.

7 — L'idiotisme de la pantomime et l'esprit *industriel* du neveu s'expriment dans les énoncés où MOI, LUI et le conteur se prononcent politiquement l'un par rapport à l'autre et se confondent.

25. *Ibid.* Ce moment, chez Hegel, est le moment dialectico-négatif.

8 — Monde de la présence (*Gegenwart*) et nature de la conscience de soi (*Natur des Selbstbewußtseins*) sont les pôles entre lesquels s'extériorise la liberté du neveu devenue *geistige Welt*, « monde spirituel » (Hegel). Son action première est « le jugement qui met tout en pièces ». Le neveu *juge*, c'est-à-dire *divise*, dans sa conscience, l'unité du monde actuel en des représentations différentes qu'il ne remet pas en unité dans le temps du récit. Suivant quelles modalités ? Quelles en sont les occasions ?

9 — Conscience malheureuse et autoconscience comique s'articulent dynamiquement l'une dans l'autre, dans ce jeu des divertissements gestuels. Il faut relever les articulations sémantiques des inversions ou révolutions opérées par Rameau, tant au niveau du concept que de la praxis, eu égard au problème du bonheur de l'individu.

10 — Une poétique des ruines, la description de la beauté de ce qui est dissout et se dissout de soi-même (le devenir), s'achève dans le tableau de la société féodale (et, par extension, de la nôtre) que Diderot retrace à travers la satire du *Neveu*. En dernier lieu, il faut relever le conflit entre les valeurs bourgeoises que le sujet fait siennes — l'or, la célébrité, le succès, le professionnalisme etc. — et les formes féodales de la vie quotidienne.

Le mouvement circulaire de ce système historico-herméneutique du texte fait en sorte que les dix points problématiques, qui n'épuisent pas la richesse du sujet, nous mettent devant les possibilités d'*actualisation productive* de son contenu philosophique²⁶. Ces thèses doivent graviter autour de leur centre commun : les conditions de formation d'une conscience morale révolutionnaire.

4. — *Deux sources idéales du Neveu, le roman picaresque et la Commedia dell'Arte*

L'argumentation des dix thèses et la définition du processus d'éclaircissement critique de la conscience déchirée qui se change, dans son sens socio-historique atteint à l'âge des Lumières, en conscience révolutionnaire, peuvent être développées à travers la confrontation avec deux formes littéraires proches du *Neveu*. Le double modèle du roman picaresque et de la *Commedia dell'arte* nous conduit jusqu'aux sources

26. Cf. J. Proust (éd.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Actes, Paris, 1984, p. 14 : « Ce sont nos amis japonais qui [...] nous ont le plus aidés à prendre conscience de la nature de cette inquiétude [...]. Ce n'est pas en vous retournant vers un passé disparu, disaient-ils en substance, ce n'est pas en courant vers le mythe d'une authenticité originelle à retrouver, que vous garderez intacte la force poétique de vos œuvres d'art. Ce n'est pas en corsetant *Le Neveu de Rameau* de commentaires savants et d'annotation historiques vétilleuses que vous le rendrez plus lisible. Au contraire. *Interpréter le Neveu* aujourd'hui c'est en faire passer le texte dans une âme et dans un corps... ».

idéales de la *Satyre seconde*²⁷. Pourquoi ces modèles ? Ils sont des miroirs antécédents de sociétés féodales qui donnent corps à leurs consciences déchirées et à la grande vérité qu'elles expriment, plus tard, par la bouche du neveu : *la violence d'un pouvoir arbitraire et l'or qui le soutient réduisent les hommes à un destin commun : à l'exercice de la pantomime de l'industrie, de l'esprit, du talent, et les privent d'un génie en tant que conscience et sentiment de l'universel*. C'est un destin arrêté par cette société-espèce historique qui rend les individualités des hommes — on l'a vu, quand ils sont sincères, quand ils ont le courage de la vérité — des « bons à noyer », c'est-à-dire des bouffons.

Sans métaphores, et au-delà des mystifications imposées au neveu et par lui, c'est bien cette *industrie* positive des sujets qui prétend à une reconnaissance publique et s'impose comme puissance révolutionnaire au delà des mythes du *ghenos* et du génie²⁸. A l'égard des phénomènes sociaux généraux, éthiquement vides de sens, les individualités aliénées affirment le droit, paradoxal, à leurs « idiotismes moraux ». Ainsi la nouvelle société bourgeoise étaye ses valeurs, souterrainement, contre la dominance de « l'espèce » (féodale) :

Mais, monsieur le philosophe, il y a une conscience générale. Comme il y a une grammaire générale ; et puis des exceptions dans chaque langue que vous appelez, je crois, vous autres savants, des... aidez-moi donc... des... MOI. — Idiotismes. LUI. — Tout juste. Eh bien, chaque état a ses exceptions à la conscience générale auxquelles je donnerais volontiers le nom d'idiotismes de métier [...]. Et le souverain, le ministre, le financier, le magistrat, le militaire, l'homme de lettres, l'avocat, le procureur, le commerçant, le banquier, l'artisan, le maître à chanter, le maître à danser, sont de fort honnêtes gens, quoique leur conduite s'écarte en plusieurs points de la conscience générale, et soit remplie d'idiotismes moraux [...]. Tant vaut l'homme, tant vaut le métier ; et réciproquement, à la fin, tant

27. Cf. S. Ferrone éd., *Commedie dell'arte*, 2 vol., Milan, 1985, une « phénoménologie » des bouffons, écrivains-comédiens qui eurent un grand succès en France, où l'on imprime certains de leurs ouvrages dès le XVI^e siècle. Molière, pour son *Etourdi ou les contretemps* (1655) s'inspire de *L'inavertito, ovvero Scappino disturbato e Mezzettino travagliato* (1628) de Nicolò Barbieri ; Quinault fera la même chose, pour son *Amant indiscret* (1754).

28. V. A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Pise, 1984, pp. 758-59, à propos de la revendication des droits d'auteur, de la part d'un écrivain bourgeois qui se conçoit comme « créateur » et, par là, demande de la reconnaissance juridique et économique pour son travail intellectuel autonome : « il est intéressant de noter ici la quasi-sécrétion de la notion de création par les problèmes nés de l'extension du marché [...]. Il n'est pas surprenant que les revendications d'originalité aient été formulées surtout par ceux qui forment une sorte de plèbe littéraire [...]. La condition de l'apparition de l'idée du génie créateur [...] trouve ici ses racines économiques » ; voir Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie*, dans *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, 1995, qui remonte à la même époque du *Neveu* ; et E. Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, éd. J. Benoist, Paris, 1995.

vaut le métier, tant vaut l'homme. On fait donc valoir le métier tant qu'on peut²⁹.

Plus le temps passe, plus il y aura de tels idiotismes, observe le neveu, et le « vieux serpent » moral commence à « changer de peau... » (Hegel) :

Tout irait assez bien sans un certain nombre de gens qu'on appelle assidus, exacts, remplissant rigoureusement leurs devoirs, stricts, ou ce qui revient au même toujours dans leurs boutiques, et faisant leur métiers depuis le matin jusqu'au soir, et ne faisant que cela. Aussi sont-ils les seuls qui deviennent opulents et qui soient estimés. MOI. — A force d'idiotismes. LUI. — C'est cela³⁰.

Ces idiotismes ont une longue tradition de mise en scène littéraire. Or, il n'est pas certain que Diderot, à l'époque de sa formation, ait connu les œuvres des romanciers espagnols des XVI^e et XVII^e siècles et la *Commedia* italienne, où ces phénomènes sociaux liés aux idiotismes sont mis à nu. Par ailleurs, il connaissait bien Molière³¹ et Goldoni, dont la pièce *Il Vero Amico* (1750) a plus qu'inspiré *Le fils naturel*³², et fut traduite sous le titre *Le Véritable Ami*, par son collaborateur F. V. de Forbonnais, avec l'autre, *Il Padre di famiglia*, traduit par A. Deleyre³³. Dans le cas du *Père*, Diderot ne fit pas un plagiat, comme l'en accusaient Fréron et Palissot, mais avoua publiquement qu'il avait tenté un changement de genre : transformer une farce comique en comédie sérieuse, « drame bourgeois »³⁴. Il voulut

29. *Le Neveu*, éd. Desné cit., pp. 120-21, Desné note exactement : « Le paysan n'est pas nommé (ni les ouvriers de manufacture). Faut-il penser que ceux qui ne possèdent rien échappent à la règle des " idiotismes " ? » (note 2).

30. *Ibidem*, pp. 121-22. Une lettre à Sophie de 1762, citée par Desné, éclaire le propos de Diderot : « Reste à savoir si on en peut exiger [de la générosité] d'un homme dans son état, d'un marchand dans son comptoir, d'un procureur dans son étude, d'un libraire dans sa boutique. C'est là qu'il vend son temps, son industrie, son savoir-faire et qu'il doit en tirer le meilleur parti possible s'il veut qu'on l'appelle bon commerçant, bon procureur, bon libraire » (note 1).

31. Cf. A. D. Hytier, *Diderot et Molière*, DS VIII, 1966, pp. 77-103 ; et O. Fellows - J. Batlay, « Présence de Molière dans Diderot : *Tartuffe* comme intexte dans *Jacques le Fataliste* », dans DS XX, 1981, pp. 99-107.

32. V. H. Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, 1959 et « Diderot und Goldoni », dans *Diderot und die Aufklärung*, Actes, München, 1980, pp. 169-95 ; A. M. Wilson, *Diderot*, pp. 228-30, 206.

33. V. C. Goldoni, *Le Véritable Ami*, trad. fr. Véron de Forbonnais, Avignon [Paris], 1759 ; Id., *Le Père de Famille*, trad. fr. A. Deleyre, Paris, 1759 ; sur les rapports Diderot-Goldoni voir aussi P. Toldo, « Se il Diderot abbia imitato il Goldoni », dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, n° 26, 1895, pp. 350-76 ; M. Busnelli, *Diderot et l'Italie*, Paris, 1925, pp. 273-74 ; et surtout A.-M. Chouillet, *Dossier du Fils naturel et du Père de famille*, SVEC, 208, pp. 75-166.

34. Cf. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, DPV, X, à propos de Goldoni, p. 363 : « La moitié des scènes se passent dans la maison d'un père avare. Je laissai là toute

démontrer son innocence par le rapprochement de ces deux traductions, préparées en l'occurrence par ses amis encyclopédistes³⁵.

Le Neveu est conçu, en clandestinité, dans le même contexte polémique de l'affaire Fréron-Palissot et des dédicaces des deux traductions. L'hypothèse que je propose est que Diderot dans *Le Neveu* a rejoué secrètement, pour son parti philosophique — quelques années après la *Querelle* qui l'oppose à la clique anti-philosophique — les aspects burlesques et picaresques du « farceur » Goldoni³⁶ (*Il padre di famiglia*, 1750-1754-1764) expulsés de ses pièces publiques. Cependant, la conduite de Diderot à l'égard de son modèle italien n'est pas innocente. La comédie de Goldoni n'était pas une « farce », telle que les apologistes Deleyre, Grimm et De la Porte voulaient la débiter au public, mais se présente déjà sous les apparences que Diderot donnera à la sienne. Goldoni dit de sa comédie : « non ha in in sé molte di quelle facezie, et di que'sali, che movano altrui a ridere ; ma bensi è piena di morale »³⁷. D'une part, c'est la satire de l'exact bourgeois, « Pantalone de' bisognosi », assidu travailleur qui vend bien son industrie, soigne sa renommée, ne veille qu'aux intérêts de sa famille, est bafoué par sa femme, trompé par un instituteur imposteur etc. D'autre part, il y a les valets, les « Zanni » *Arlecchino*, alter ego vénitien du polichinelle-neveu et *Colombina*, titulaires des jugements de vérité. Diderot pense à donner, avec la satire de Jean-François, une caricature de ces personnages³⁸, comme réponse consciente aux

cette portion de l'intrigue, car je n'ai, dans *Le Fils naturel*, ni avare, ni père, ni vol, ni cassette. Je crus que l'on pouvait faire quelque chose de supportable de l'autre portion. Je m'en emparai comme d'un bien qui m'eût appartenu. Goldoni n'avait pas été plus scrupuleux ; il s'était emparé de *L'Avare*, sans que personne se fût avisé de le trouver mauvais ; et l'on avait point imaginé parmi nous d'accuser Molière ou Corneille de plagiat, pour avoir emprunté tacitement l'idée de quelque pièce, ou d'un auteur italien, ou du théâtre espagnol ».

35. Cf. Busnelli, o.c., pp. 95-109.

36. V. la reconstruction de G. Padoan, *L'eredità di Molière*, dans « Quaderni Veneti », n° 20, pp. 57-96.

37. Goldoni, *Il padre di famiglia*, éd. A. Scannapieco, Venezia, 1996, p. 379. C'est la deuxième édition Paperini (1754) qui sera connue en France. L'*Introduction* de A. Scannapieco (pp. 9-52) et le riche appareil de notes (pp. 53-117 et 681-704) retracent la fortune du *Padre* et les coordonnées de l'affaire Diderot. Goldoni, critiqué et brutalement réduit par Grimm (*Correspondance littéraire*, déc. 1758) et par l'abbé de la Porte (*Observateur littéraire*, nov. 1758), pour des raisons apologétiques, à la qualité du « farceur subalterne », rencontre Diderot en 1764 et déclare avoir assisté (ce qui est invraisemblable) à sa pièce. L'édition Pasquali (1764) est modifiée à la suite de ces critiques. Goldoni y expurge les éléments proprement burlesques et rend sa comédie encore « più morale assai, che ridicola » (p. 537) qu'elle ne l'était auparavant. Finalement, les soupçons de « dérivation » qui pèsent sur le *Père* de Diderot par rapport à Goldoni, insinués par ses ennemis et réitérés même chez un critique favorable comme A. W. Schlegel, n'étaient pas sans fondement.

38. *Le Neveu*, éd. Desné, dans l'une de ses pantomimes, LUI avoue être compagnon des bouffons goldoniens, pp. 181-82 : « Serviteur. Bonsoir. Le dieu est absent ;

interdictions et à l'autocensure qu'il s'était lourdement imposées lors de ses débuts dans le théâtre³⁹. Le *Père de famille*, en somme, une mystification à bonne fin, moralise et transforme la figure goldonienne du marchand-bourgeois en ce qu'elle *devrait être*, du point de vue philosophique, mais laisse au *Neveu* la tâche de dire franchement, prononçant son jugement second (que le *Padre* de Goldoni prononce aussi), ce qu'elle *est* en vérité⁴⁰.

Encore, dans *Les deux amis de Bourbonne*, Diderot, distinguant trois sortes de contes, le « merveilleux », le « plaisant » et l'« historique », mentionne-t-il Scarron, Cervantes et Marmontel pour exalter les mérites de ce dernier type narratif, le roman picaresque, où le conteur

a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru ; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effet qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie [...]. Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art ; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur⁴¹.

Diderot, pour *Le Neveu*, s'est aussi inspiré des équivalents latins et français de ce type littéraire. C'est la « satire, qui poursuit un vicieux », de Térence à Lucien de Samosate, jusqu'à Rabelais, Boileau, Lesage⁴². Mais

je m'étais persuadé que j'avais du génie ; au bout de ma ligne, je lis que je suis un sot, un sot, un sot. Mais le moyen de sentir, de s'élever, de penser, de peindre fortement, en fréquentant avec des gens, tels que ceux qu'il faut voir pour vivre [...]. La jeune une telle est couverte de diamants qui ne lui coûtent guère. — Vous voulez dire qui lui coûtent cher ? — Mais non. — Où l'avez-vous vue ? — A *L'Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*. La scène du désespoir a été jouée comme elle ne l'avait pas encore été. Le Polichinelle de la Foire a du gosier, mais point de finesse, point d'âme ».

39. V. A.-M. Chouillet, *Dossier cit.*, pp. 79sv. et 153sv. ; Wilson, pp. 264-78.

40. Cf. D. Frigo, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell' « economica » tra Cinque e Seicento*, Roma, 1985, p. 81 : « l'immagine paterna è costantemente riproposta in quanto specchio della complessità strutturale della famiglia di questi secoli, al tempo stesso ambito di educazione, di lavoro, di prestigio sociale, di composizione dei conflitti tra gli individui, di distribuzione della ricchezza, di autorappresentazione di un'intera società. L'immagine del 'padre', parallela a quella del principe, ma di questa in certo qual modo 'archetipo' è realmente l'istanza prima d'autorità nell'antico regime, giacché essa incarna e riunisce in un'unica figura tutti i motivi di superiorità 'naturale' : il padre è uomo, genitore e padrone, che si afferma sulla debolezza femminile, sull'inesperienza dei figli, e sulla inferiorità dei servi », cit. dans Goldoni, *Il padre cit.*, p. 41.

41. *Œuvres*, éd. Ver., II, p. 480.

42. *Le Neveu*, éd. Desné cit., p. 44 sv. ; et S. Albertan-Coppola, « Rira bien qui rira le dernier », dans A.-M. Chouillet (éd.), *Autour du Neveu de Rameau*, pp. 15-36.

le philosophe cherche à ajouter, à ces modèles classiques, la « cicatrice légère », la « verrue à l'une des tempes » de la figure poétique, la « coupure imperceptible à la lèvre » qui fasse de l'idéal du poète le réel historique d'un nouveau genre de conte, « qui n'est pas un conte » mais se fait porteur de la vérité actuelle d'un théâtre laïque et populaire.

L'image du *Zanni-buffone* de la *Commedia dell'arte* et le *picaro* des romans espagnols, par exemple le personnage de *El Buscón* (1610-26, par F. de Quevedo), représentent ces deux constituants historico-problématiques de ce qui va devenir la vérité sociale du personnage-*Neveu* par son individualité décentrée, révolutionnaire. La première donnée commune, d'ordre sémantique, concerne les modalités d'action propres du sujet individualisé au niveau du social, qu'on peut ramener aux contenus de la notion d'*industrie*.

Qu'est-ce que l'« industrie » à l'aube de la modernité ? C'est une attitude pratique productive, puissance biologique propre du sujet (« faculté de l'âme »), opposée au *génie*, laquelle, dit Quesnay dans l'*Encyclopédie*, « roule sur les productions & les opérations mécaniques, qui sont le fruit de l'invention » (*Enc.*, VIII, 694a). Il y a trois modalités de la praxis industrielle : « production », « opération », « invention ». Dans un sujet social qui ne peut pas les exercer librement par le travail (le neveu), elle se représente en gestes corporels vides, renversants, des mouvements mécaniques apparemment sans but, qui se substituent à la chose sociale commune, reconnue, qui fait défaut. Cette représentation est véhiculée par le récit de ses expériences d'aliénation et par ses idiotismes : « ... il en avait tant fait les mines qu'il se croyait la chose ».

De plus, on voit que le concept d'*industrie*, dans l'*Encyclopédie*, du point de vue métaphysique, en tant que « faculté de l'âme », s'oppose aussi au *goût*. Mais, à l'époque de la parution de l'article de Quesnay (1765), cette opposition devient beaucoup plus nuancée et l'acceptation du mot prend une valeur positive, technique, proche de la signification moderne d'« activités productives » ayant pour objet l'exploitation des richesses naturelles, ou d'« ensemble organisé de la force de travail humain »⁴³. Ce passage sémantique du particulier à l'universel, ne s'accomplit que dans le *Dictionnaire* qui se veut justement l'expression du rêve bourgeois d'une industrie des machines (pas seulement des hommes) et d'une activité de production mécanisée qui libéreraient les sujets sociaux des contraintes du travail *pónos*⁴⁴.

43. V. P. Quintili éd., *Arti, scienze e lavoro nell'età dell'Illuminismo. La filosofia dell'Encyclopédie*, Rome, 1995, article INDUSTRIA, pp. 331-39 et notes 291-94.

44. Cf. *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts* (fin XIX^e siècle), t. XX, p. 758. Suite à l'exaltation de l'industrie dans sa double acception (rurale et mécanique), par Quesnay, un siècle plus tard, après le *Catéchisme des industriels* de Saint-Simon (1823), Ch. Dunoyer trace un cadre de la question, dans *De la*

Il n'en était rien, hors du cadre du discours technico-idéologique des encyclopédistes, qui luttèrent pour l'affirmation d'une nouvelle valeur sociale. Aux oreilles de la conscience *féodale* commune, le mot *industrie* et l'adjectif *industriel* (et *industriel*, qui naît plus tard, à côté de la signification ancienne, neutre) résonnent comme dépourvus de valeur sur un plan éthique. Ces connotations négatives sont encore bien marquées dans la langue courante, vers la moitié du siècle. Cette « industrie » au sens péjoratif connote les modalités d'action de l'individualité du neveu. Ainsi l'on s'explique pourquoi Rameau se veut un homme plein d'*industrie* (au XVIII^e siècle synonyme de *talent* et même d'*esprit*) mais sans *génie*. LUI simule cette faculté du génie et produit ainsi des effets gestuels comiques. La même négativité comique connote la subjectivité sans identité des anti-héros du roman picaresque et les masques de la *Commedia*, tels que Polichinelle, le neveu du théâtre populaire napolitain⁴⁵.

MOI avoue, hors dialogue, qu'il a tiré son inspiration de ce modèle napolitain, juste après avoir vu le spectacle comique des flatteurs et des gueux de l'ancien régime, le « grand branle de la terre » :

Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galiani, les extravagances de Rabelais, m'ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages ; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis⁴⁶.

Dans la suite de sa rêverie, MOI invite le neveu à laisser-là ces gueux et à suivre la route du philosophe, qui est « dispensé de la pantomime... qui n'a rien et qui ne demande rien ». Devant la série des réponses cyniques de LUI (« ...et où est cet animal-là ?... »), MOI le presse de réfléchir sur

liberté du travail (1886), en référant la qualité industrielle des machines à l'action morale de l'homme : « Il dit que l'industrie est l'action guidée par l'intelligence, pour la distinguer du travail purement matériel et automatique, exécuté sous la direction des agents intellectuels [...]. Il pense que le mot prendra avec le temps une signification plus morale [par rapport à l'ancienne, neutre] et se limitera peu à peu 'à l'action des facultés humaines appliquées à quelque utile et honorable occupation'. Il devra même exclure les actes qui, bien que strictement légaux, seront plus ou moins empreints d'injustice : le seul état industriel digne de ce nom est celui où les professions sociales 'se sont théoriquement désistées de toute prétention injuste' ». Il est à remarquer l'utopisme de l'auteur, aussi bien que son souci de moraliser « théoriquement » une pratique productive qui garde la mémoire — surtout dans les pays de culture latine qui n'étaient pas touchés en profondeur par la Réforme calviniste — de ses significations féodales.

45. Voir les études de B. Croce, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, 1899 et Id., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1932. En ce qui concerne le rapport de Diderot avec le « polichinelle » Galiani, voir R. Davison, *Diderot et Galiani : étude d'une amitié philosophique*, Oxford, 1985.

46. *Le Neveu*, éd. Desné, pp. 187-88.

l'histoire de la vie du même Diogène et à se servir à la table de la nature comme lui, d'être un vrai cynique plutôt que de se prostituer et de continuer « de danser la vile pantomime ». Le neveu soulève ici l'argument de la supériorité de l'*industrie* bourgeoise — celle de « nos cuisiniers, pâtisseries, rôtisseurs, traiteurs, confiseurs y met un peu du sien » — par rapport à la naturalité de la « table mal servie » du cynique⁴⁷. C'est une industrie, dit-il, qu'il préfère mettre au service de « la bienveillance » que lui procurent ses mines, plutôt que de l'exercer dans le concret, « de l'acquérir par le travail »⁴⁸. Une industrie, donc, aliénée, consciemment opposée au travail.

Cet entretien se situe dans la partie finale du *Neveu*, avant la dernière de ses pantomimes, celle de sa « pauvre petite femme » qui « était une espèce de philosophe ». LUI l'admire et la pleure : « Elle avait du courage comme un lion » et suivant la leçon de Diogène, avait quitté son mari. Le symbole de la femme-philosophe libertine⁴⁹ clôt le circuit narratif de la *Satire* avec une image spéculaire, par rapport à celle des libres-pensées catins sur laquelle s'ouvre le portrait de MOI⁵⁰. La considération du rapport philosophie-industrie-femme libérée, métaphore d'une société dont les individus (LUI) ne peuvent s'affranchir de leurs fers qu'à travers un processus d'universalisation et de concrétisation pratique de la libre pensée (MOI), achève *more geometrico* la « parlerie » de Rameau le fou, écart industriel-organique d'ancien régime. Diderot esquisse ainsi un idéal ludique d'une éthique sociale révolutionnaire qui sera gagnante, trente ans plus tard.

47. V. M. Buffat, « La loi de l'appétit », dans A.-M. Chouillet (éd.), *Autour du Neveu de Rameau* cit., pp. 37-57.

48. *Le Neveu*, éd. Desné, pp. 189-190.

49. *Ibid.*, p. 191 : « Elle avait une bouche à recevoir à peine le petit doigt ; des dents, une rangée de perles ; des yeux, des pieds, une peau, des joues, des tétons, des jambes de cerf, des cuisses et des fesses à modeler [...]. Je la promenais partout, aux Thuilleries, au Palais Royal, aux Boulevards. Il était impossible qu'elle me demeurât. Quand elle traversait la rue, le matin, en cheveux, et en pet-en-l'air, vous vous seriez arrêté pour la voir, et vous l'auriez embrassée entre quatre doigts, sans la serrer. Ceux qui la suivaient, qui la regardaient trotter avec ses petits pieds ; et qui mesuraient cette large croupe dont ses jupons légers dessinaient la forme, doublaient le pas ; elle les laissait arriver ; puis elle détournait prestement sur eux, ses deux grands yeux noirs et brillants qui les arrêtaient tout court. C'est que l'endroit de la médaille ne déparait pas le revers ».

50. *Ibid.*, p. 89 : « 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 ». La fin du dialogue s'achève à la même heure, créant une visible specularité temporelle, p. 192 : « Mais il est cinq heures et demie. J'entends la cloche qui sonne les vêpres de l'abbé de Canaye et les miennes... ».

5. — *Le renversement de la conscience noble. Hegel devant Jacques et son maître*

Un demi-siècle plus tard, après *Le Neveu*, Hegel reconnaît cette mutation de la conscience noble en cours à l'époque où Diderot écrit ses romans critiques (et que déjà Quevedo a sentie). Hegel comprend que l'avènement d'une nouvelle manière du sentir social trouve alors un geste propre, une allure corporelle visible. Dans un court article de la période de Iéna, contemporain de la *Phénoménologie*, intitulé *Wer denkt abstrakt ?* (1807), Hegel soutient que la forme qu'on dit abstraite de la pensée est celle qui fixe sous forme de prédicats immuables, substantiels, les déterminations contingentes (et muables) des êtres sociaux des individus. Alors, un serviteur, un valet, aux yeux du commun, est cru *devoir être* tel, de manière abstraite, par une qualité qui lui serait propre, voire il doit *rester* toujours tel, c'est-à-dire un serviteur par nature. Le maître prend ainsi, à tout moment, les grands airs de supériorité avec le valet, le regarde de haut en bas, l'humilie :

So ist kein Bedienter irgendwo schlechter daran, als bei einem Manne von wenigem Stande und wenigem Einkommen. Der gemeine Mensch denkt wieder abstrakter, er thut vornehm gegen den Bedienten, und verhält sich zu diesem nur als zu einem Bedienten ; an diesem einen Prädikate hält er fest.

Le noble ordinaire, « commun » (*gemein*), ne voit pas le concret, le *devenir* historique qui enveloppe les deux individualités comme des consciences en rapport réciproque, indissociable. Il ne voit et *n'agit* à l'égard de l'individualité du valet, *que* comme avec un serviteur. Au contraire, observe Hegel citant le Diderot de *Jacques le Fataliste et son Maître* — Hegel écrit « Jacques et son maître », en effaçant « le fataliste » du titre — les nobles français, tels que l'*hidalgo* de Quevedo, par cela sont révolutionnaires, ils échangent leurs rôles, comme les bouffons de la *Commedia* au carnaval :

Am besten befindet sich der Bediente bei den Franzosen. Der vornehme Mann ist familiär mit dem Bedienten, der Franzose sogar gut Freund mit ihm ; der Bediente führt wenn sie allein sind, das große Wort, man sehe Diderot's *Jacques et son maître*, der Herr thut nichts als Prisen Taback nehmen und nach der Uhr sehen, und läßt den Bedienten in allen Uebrigen gewähren. Der Vornehme Man weiß, daß der Bediente nicht nur Bediente ist, sondern auch die Stadtneuigkeiten, die Mädchen kennt, gute Anschläge im Kopfe hat ; er fragt ihn darüber, und der Bediente darf sagen, was er über das weiß, worüber der Prinzipal fragt.

Hegel dit encore plus. Le serviteur doit affirmer (*behaupten*) son opinion (*Meinung*) et dire son avis qu'il tire du raisonnement interne —

einraisonnieren, terme de racine française — sur la matière en question, en dialogue avec son maître. Sa considération devient une sorte d'école quotidienne à laquelle il s'exerce :

Beim französischen Herrn darf der Bediente nicht nur dies, sondern auch die Materie aufs Tapet bringen, seine Meinung haben und behaupten, und wenn der Herr etwas will, so geht es nicht mit Befehl, sondern er muß dem Bedienten zuerst seine Meinung einraisonnieren und ihm ein gutes Wort darum geben, daß seine Meinung die Oberhand behält⁵¹.

Et même les *Caballeros de la industria*, de Quevedo, dans *El buscón*, ne manquèrent pas de pareilles tentatives. Ah, s'ils pouvaient, une fois, jouer sérieusement ! « en se mettant à l'école » (chap. II), entrer eux-mêmes « à l'Université d'Alcala de Hénarès » ! (chap. IV) Mais le *buscón* ne fait qu'accompagner l'*hidalgo* (chap. III) et il en reçoit — de la Cité du Savoir — un « traitement ridicule » (chap. V). Il paye le prix de son arrogance, déjà « faquin », en tirant une belle (et utile) leçon : l'école est pour les Grands. La vie, au contraire, le mènera à Ségovie et à la dignité de « chevalier d'industrie » (chap. VII-VIII)⁵².

La *vie*, justement. Les formes des rapports sociaux, le siècle précédant celui du *Neveu*, ne peuvent consentir un exercice politique du même pouvoir *industriel* en cours de développement, et d'autant moins la formation d'une conscience sociale révolutionnaire. Les classes moyennes, intelligentes et industrieuses, gisent dans le silence de leurs activités. Ce « sommeil » plein de bruit réveille la fantaisie de l'*hidalgo* qui observe et juge. C'est d'abord le moment de la révolte du noble contre le marchand avare, symbole d'une force qui émerge, doucement, à la vie politique, entre le fourmillement forcené de la farce, violente et/ou folle et/ou coupable des derniers exclus : les classes populaires.

L'*hidalgo* prend plaisir à se moquer des nouveaux riches mais il méprise, au fond, la substance de l'action des ces chevaliers, ses faux alliés, tout en s'émerveillant ludiquement devant la ruse du *buscón* qui ne fait que lui montrer à tout prix les inventions de sa force productive déviée. Ainsi, le sens de cette industrie va se spécifier par la suite, dans l'histoire littéraire jusqu'au *Neveu*, en opposition directe à la noble *mahjás*, la violence aveugle des armes, par le truchement de l'attitude critique de certains nobles. La révolution comique des « chevaliers d'industrie » picaresque réalise à l'inverse, sur le plan esthétique, la révolution de cet ordre social

51. Hegel, *Wer denkt abstrakt ?*, dans *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, Bd. XX., Stuttgart, 1968, p. 450.

52. F. de Quevedo, *La vie de l'aventurier Don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous*, éd. fr. M. Molho et J.-F. Reille, dans *Romans picaresques espagnols*, Paris, 1968, pp. 794-802.

impossible à réformer sur le plan politique. Ces processus sémantico-littéraires, et les dynamiques historiques qui les sous-tendent, seront assimilés dans la gestuelle du *Neveu*.

Paolo QUINTILI
Université de Rome « Tor Vergata »