

UCLA

Paroles gelées

Title

Geste et Parole

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3143j197>

Journal

Paroles gelées, 2(1)

ISSN

1094-7264

Author

Rush, Jane A. C.

Publication Date

1984

DOI

10.5070/PG721003131

Peer reviewed

GESTE ET PAROLE

JANE A. C. RUSH

Vertumnis, quot quot sunt, natus iniquis

Horace

(Né sous la malice de tous les Vertumnes réunis)

Le *Neveu de Rameau* fut composé sous les auspices à la fois heureuses et malencontreuses du dieu Vertumnus, le dieu variable et inconstant des saisons, qui, de par sa nature, se constitue toujours « autre ». Dans le canon esthétique de Diderot, au moment où il compose *le Neveu*, la Nature se présente comme vorace: les diverses manifestations de ce dieu pluriel, visiblement soulignées par les dislocations physiques et mentales du Neveu, s'inscrivent dans le contexte d'un univers naturel, violent et dynamique—une Nature en perpétuel devenir. C'est cette interprétation particulière de la Nature qui colore la personnalité instable du Neveu et qui est dramatisée plus spécialement à travers le dialogue et la pantomime. Malgré le côté foncièrement violent du texte à l'étude, ces derniers éléments (à savoir le dialogue et la pantomime) sont issus d'une certaine modalité carnavalesque qui sous-tend l'univers du Neveu et qui donne au texte son caractère « comique ».

L'objet de cette étude sera donc de cerner de près les caractéristiques du dialogue et de la pantomime et de les analyser dans le contexte d'un univers naturel mu, sinon par un esprit de carnaval plein et régénérateur, du moins par un certain esprit de carnaval déchu ou travesti. La parole et le geste, éléments privilégiés par excellence, permettront d'en arriver à une compréhension plus approfondie de l'esthétique diderotienne. Car c'est à partir de ces éléments-clés que

l'auteur a su dramatiser le passage du classique au romantique, qu'il a pu, en somme, dépeindre, par l'intermédiaire du Neveu, le vide que postule toute période de transition esthétique. Cette étude tentera de mettre en valeur la carence qui se manifeste au niveau de la parole et du geste, et de voir comment celle-ci a été intégrée dans une forme qui, elle, s'avère adéquate.

Il y a dans le *Neveu de Rameau* une tentative de récupérer un monde naturel et ceci par l'entremise de l'élément « carnavalesque » dont le représentant accrédité est le Neveu. Il va sans dire que ce parasite bouffon est issu d'une longue tradition carnavalesque à la fois littéraire et populaire. Un rappel littéraire évident, entre autres, est l'allusion en exergue aux *Satires* d'Horace, écrites pour les Saturnales romaines. La citation, tirée spécifiquement de la septième satire, évoque le renversement des rôles propre à cette période de licence. Le rôle de parleur inconséquent accordé au Neveu ainsi que son apparition cyclique rappelle l'esclave Davus qui, à travers des propos cocasses, devient porteur d'une vérité non-officielle, voire « naturelle ». Comme son homologue latin, le délire verbal du Neveu se résume à une éjaculation annuelle.

La compréhension de cette tradition carnavalesque doit beaucoup aux recherches de Bakhtin sur les différentes manifestations de celle-ci au Moyen Age et à la Renaissance.¹ Quoique son étude traite surtout de l'influence du carnavalesque sur la production littéraire de Rabelais, il en arrive à certaines généralisations. Selon Bakhtin, la perspective carnavalesque parvient à situer la vie sur un autre plan d'existence. Etroitement lié dans ses origines aux fêtes populaires de la foire—elles-mêmes des manifestations de la Nature cyclique—le carnaval accentue le gai et le relatif. Tous les symboles de l'activité carnavalesque—qu'il s'agisse de clowns, de fêtes populaires, de jeux ou de mimes—sont construits selon des schémas de dégénérescence et de renouveau, schémas qui signalent la présence d'une « gaie relativité » vis-à-vis des vérités traditionnelles et de l'autorité officielle. Le ludique assume sa propre moralité: en refutant les valeurs du monde officiel ancré dans son historicité, l'esprit carnavalesque invite l'homme à la gaieté et à la liberté d'expression et d'action. La spontanéité associée à toute période carnavalesque et l'atmosphère de jeu qui en découle permet d'ailleurs l'éclosion de différentes formes de production comique, notamment la satire, la farce, la parodie, le dialogue socratique.

Le carnavalesque ne peut être négligé dans le contexte du *Neveu de Rameau*. Dans un premier temps, cet apport carnavalesque est

souligné par une mise en scène ludique. La conversation agitée et même subversive entre Lui et Moi, propre à l'esprit de licence carnavalesque, évolue dans l'ambiance chaleureuse et close du Café de la Régence—une espèce de refuge où le jeu d'échecs est privilégié, et où, selon le mot de Moi, l'on « voit les coups les plus surprenants (...) et on entend les plus mauvais propos. »² Le nivellement de vie qui surgit dans cet espace de jeu crée une atmosphère de liberté sans contraintes au niveau des actes de la parole. L'éclosion de la personnalité du Neveu ne peut s'effectuer que dans cet espace ludique. Le rôle de spectateur indifférent qu'assumait le Moi est par ailleurs abandonné pour un rôle plus actif et plus conforme à l'univers du jeu. Comme il le signale lui-même, de son regard officiellement indifférent, il est entraîné dans un dialogue avec cet « apôtre de la familiarité et de l'aisance » (p. 454):

Un après-midi, j'étais-là, regardant beaucoup, parlant peu et écoutant le moins que je pouvais, lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays (p. 396).

Son rapport avec la démesure constitue significativement un événement cyclique se produisant une fois l'an. Le contact périodique de Moi avec Lui—un contact qui se veut régénérateur et d'ordre socratique (« il fait sortir la vérité » (p. 397)—présente un monde à l'envers où l'on assiste au couronnement des grands filous, un Bouret ou le Renégat d'Avignon par exemple, et au découronnement systématique des bien-pensants.

Cet univers carnavalesque n'est toutefois pas étanche. Le caractère universel, total, plein, régénérateur qui sous-tend l'avènement du carnavalesque au temps de la Renaissance ne se réalise que de façon furtive et périodique dans le contexte du *Neveu du Rameau*. En effet, la base carnavalesque traditionnelle qui jaillit de ce texte est transgressé: le dialogue et la pantomime dénotent justement l'écart insoluble qui existe entre un désir de plénitude et l'impossibilité de saisir cette plénitude, le Neveu étant incontestablement conscient de son lien à la temporalité et à l'histoire. Le dialogue et la pantomime—la parole et le geste—seront donc le prétexte par excellence pour une considération plus approfondie de ce paradoxe et de la nouvelle esthétique qui découle d'un carnavalesque déchu.

Le dialogue et la pantomime dans le canon esthétique de Diderot puisent leurs sources au Théâtre de la Foire et à la Comédie-Italienne, ainsi qu'au dialogue socratique. Le Théâtre de la Foire, issu de la *Commedia dell'Arte*, se distingua par le mime, alors que la Comédie-

Italienne, après Riccoboni, accentua le dialogue et le discours. Cette double préoccupation pour le geste et la parole se discerne d'ailleurs dans l'essai de Diderot, intitulé *De la poésie dramatique*.³:

...dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français; ils font moins de cas du spectateur. Il y a certains moments où il est tout à fait oublié. On trouve dans leur action, je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. A travers leur folie, je vois des gens en gaité qui s'amuse, qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination et j'aime mieux cette ivresse, que le raide, le pesant et l'empesé (p. 268).

Ces remarques sont pertinentes dans la mesure où Diderot suggère un lien de parenté entre la parole et le geste: la spontanéité et l'improvisation de la *Commedia dell'Arte* se joignent invariablement à la notion d'un dialogue intelligent et philosophique—un dialogue d'idées de nature socratique. Chacun de ces deux éléments vise une certaine plénitude, aspire à un moment de présence. Leur nature toutefois est différente. Alors que le geste exprime et fait éprouver plusieurs idées et plusieurs sentiments de façon immédiate, la parole basée sur la réflexion, se produit dans le temps et constitue une vision médiée d'une unité intérieure. Néanmoins, comme le fait remarquer H. Dieckmann, « Diderot voit le geste surtout dans ses rapports avec la parole, même quand le geste le dépasse. Car le geste qui triomphe de la parole va toujours dans le même sens qu'elle et sert la même fin qui est de constituer un tableau fidèle de l'âme et de la nature. »⁴

Le symbole du jeu d'échecs devient donc particulièrement apte à signaler ce lien entre parole et geste. Outre l'idée de couronnement et de découronnement qui accompagne l'acte de jouer aux échecs et par conséquent son rapport étroit avec l'esprit carnavalesque, il est possible d'envisager le jeu comme symbole éloquent, non seulement de la pantomime (le jeu muet des deux partenaires) mais du dialogue à la fois sérieux et imprévisible de Lui et Moi. En effet, le jeu d'échecs exige un certain amalgame d'intelligence, de stratégie et de psychologie; imagination et intelligence vont de pair.

Ce jeu stratégique évolue donc sur deux plans. Comme il a déjà été suggéré, le dialogue suscite un intérêt particulier parce qu'il dramatise l'incompréhension fondamentale qui existe entre Lui et Moi et qu'il anticipe ultimement le langage des gestes—le langage muet de la pantomime. Il serait peut-être juste d'interpréter le dialogue entre Lui et Moi comme un dialogue de sourds car les deux per-

sonnages s'entretiennent sur deux registres différents. L'originalité de Diderot est d'avoir signalé à travers les codes narratifs de Lui et Moi la disparité qui s'amorce entre un univers classique (celui du Philosophe) et un univers romantique à découvrir (celui du Neveu). Aussi la fin inconclusive du dialogue, son irrésolution, constituent-elles une remise en question des normes classiques et de la vérité que ces normes véhiculent. Contrairement aux dialogues composés par un Fontenelle ou un Boileau, où valeurs et normes étaient univoques et entendues, le dialogue entamé entre Lui et Moi reste teinté d'indécision et d'équivoque: il ne s'agit plus de valeurs sûres mais de questions d'ordre moral et esthétique qui demeurent irrésolues. La vérité imposée du siècle classique fait place à une vérité incertaine qui confirme cette esthétique nouvelle.

Le code narratif du Moi-Philosophe demeure dans la lignée classique: il possède une technique d'argumentation raisonnée. Egal à lui-même, il représente une vérité normative. En effet, il y a dans le discours du Moi-Philosophe une adéquation entre le mot et la chose, un platonisme qui se trouve reflété dans un langage homogène, mesuré et abstrait autour duquel brode le Neveu. Le sens du mot et la vérité qui en émane ne se prêtent pas à contresens. Dans la vision du monde qu'il traduit par son discours, il n'y a pas de place pour l'ambigu et le vide. La parole du Moi, en somme, se veut pleine. Même jusqu'à la tonalité comique issue de cet univers est d'ordre classique. Le monde à l'envers auquel participe le Philosophe n'est que temporaire, une circonstance passagère qui n'a lieu qu'une fois l'an et qui n'affecte en rien l'éternelle essence des êtres. Son exclamation: « Dieux, quels terribles poumons! » est de composition moliéresque et sa description du Neveu au début du texte rappelle étrangement le célèbre Ménalque des *Caractères* de La Bruyère, description où l'antithèse, un procédé nettement classique, est valorisée:

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 à peu près pour un honnête homme (p. 396).

Ce contraste entre deux excès qui se manifeste au niveau du discours suppose une norme et dénote chez le Moi-Philosophe un souci évident d'équilibre et d'ordre. De fait, l'épithète « bizarre » qui se signale lors de cette longue description prétend nier la conception d'un moi

subjectif original en réduisant cette originalité à un tic, en le diluant, en le dévalorisant, en le définissant: la définition, dans un contexte classique, équivaut à la vérité absolue. En somme, la bonhomie condescendante qu'il accorde au Neveu relève de sa perception close de l'univers. Il dira: « Je n'estime point ces originaux-là ».

Le code narratif du Moi-Philosophe, par son classicisme, présente donc une prise de position normative qui se heurte aux pensées saugrenues d'un original. Le Neveu signale lui-même son parti pris pour un univers où règne la « folie » et la bouffonnerie. Aussi s'exclame-t-il: « ...il faut que je sois gai, souple, plaisant, bouffon, drôle (p. 434). » Malgré de nombreux antécédents bouffons, notamment l'Arlequin de la Commedia dell'arte, le rôle de « ce fieffé truand » n'est pas sans fissure. le caractère contraint et artificiel de sa clownerie chez Bertin ou lors de son travail de maître de piano est une réduction de l'universalisme caractéristique de l'esprit carnavalesque. Son pouvoir se trouve dangereusement réduit à des moments de folie, à de brefs instants de présence et ceci, malgré le contexte ludique du Café de la Régence. Les autres moments de son existence bouffonne ne sont en réalité qu'un leurre et bien qu'il montre une facilité incontestable pour le leurre, il risque d'être classé dans la catégorie des « baladins ».

La réaction du Moi-Philosophe ancré dans son univers équilibré et classique est de remettre en question la validité morale et esthétique de l'univers du Neveu. En effet, même si le Moi-Philosophe se trouve réduit aux contraintes de sa parole (il n'accède pas à la pantomime), il réussit néanmoins à mettre en relief l'univers non-classique du Neveu et agit en somme comme repoussoir—certains diront comme *iron*—à la vision nouvelle incarnée dans la parole et le geste du Neveu. Dans un premier temps, le Philosophe soulève le problème de l'unité de caractère du Neveu:

Mais cette estimable unité de caractère vous ne l'avez pas encore; je vous trouve de temps en temps vacillant dans vos principes; il est incertain si vous tenez votre méchanceté de la nature ou de l'étude et si l'étude vous a porté aussi loin qu'il est possible (p. 458).

Le Neveu démontre à travers le texte le caractère fondamentalement instable et disloqué de sa nature et incarne, en quelque sorte, le mouvement dynamique d'une Nature sans cesse en voie de transformation. Voulant trouver à tout prix cette unité indestructible de

l'être, il apparaît néanmoins comme l'être le plus « dissemblable » du monde et nécessairement condamné à la fragmentation. Le Neveu, en somme, n'est pas capable de transcender sa nature à la fois sensible et axée dans une temporalité historique. Il demeure momentanément bouleversé par l'enthousiasme, le délire frénétique propre au carnaval dionysien, mais ce lyrisme déchaîné n'est que de durée éphémère. La temporalité historique intervient et met un écart inévitable entre la temporalité carnavalesque et mythique d'une nature effrénée et la temporalité historique dans laquelle il est condamné à vivre: dès lors, il se présente comme un être scindé, condamné à percevoir le monde à travers une perspective ironique.

Dans un second temps, les remarques de Moi-Philosophe, en mettant en cause l'unité de caractère du Neveu, soulèvent le problème du processus créateur et du paradoxe du comédien. La vision classique du Philosophe distingue entre les valeurs de l'Art et celles de la Nature. Pour ce qui est du rôle du comédien, l'homme sensible « à la Rameau », qui suit l'impulsion de la Nature et qui s'identifie à ses propres émotions, est condamné à perdre l'identité de sa personne, car, au moment où il se livre entièrement à l'enthousiasme et à la passion véhémence, il se désintègre: il se trouve hors de lui. Le Neveu, en tant que comédien « sensible » se voue à l'échec, car en jouant son propre caractère, en suivant l'instinct borné de la Nature, il évolue dans l'enceinte étroite de la sensibilité naturelle et se trouve incapable de transcender sa propre nature pour atteindre la vérité de l'Art. Ce qui est vrai pour le comédien l'est aussi pour l'oeuvre d'art en général: son caractère vital mais indéterminé doit s'exprimer à travers une forme adéquate. C'est ce dilemme—ce désir de plénitude et le paradoxe qui en résulte—qui est présenté d'abord au niveau de la parole du Neveu.

En effet, le « discours » du Neveu se montre des plus distinctifs; malgré un fond classique, il s'écarte de celui-ci. De fait, il déploie un code narratif qui se lit sur deux registres: un registre classique et un registre nouveau de nature indéterminée, un registre musical marqué par une violence stylistique: « J'ai, dira le Neveu, un diable de ramage saugrenu; moitié des gens du monde et des lettres; moitié de la halle » (p. 478). L'aspect « de la halle » montre une vitalité et une énergie régénératrices qui se manifestent par un vocabulaire des plus concrets, des plus familiers (« un coq-en-pâte »), des plus carnavalesques (Rameau exprime le désir périodique de « baiser le cul de la petite Hus »), des plus réalistes:

Moi: Et vous voilà, pour me servir de votre expression ou de celle de Montaigne « perché » sur l'épicycle de Mercure et considérant les différentes pantomimes de l'espèce humaine.

Lui: Non, non, vous dis-je, je suis trop lourd pour m'élever si haut. J'abandonne aux grues le séjour des brouillards. Je vais terre à terre (p. 486).

Le Neveu ramène la discussion au particulier, à l'expérience personnelle et vécue, et dans ce sens, sa parole demeure isolée. Le langage du Neveu est un langage « en fête »: les phrases allongées et disjonctives, une ponctuation faible, les digressions en scènes narrées ou jouées, tous ces éléments ne servent qu'à dramatiser le mouvement effréné d'une parole qui se veut significative. Les digressions, d'ailleurs, tout en reflétant stylistiquement le mouvement dynamique de la parole et de l'imagination du Neveu, tentent d'évoquer l'impulsion créatrice de la parole et empêchent la liberté de l'esprit de devenir subordonnée à un ordre extérieur inorganique. Le parler énergique, spontané, ludique et enjoué du Neveu contraste avec le parler orthodoxe et classique du Moi. Cette parole digressive et fragmentée aboutit toutefois à une absence de signification. Sa parole demeure, en dernière analyse, inadéquate et le double registre à la fois classique et romantique qui se manifeste au sein du langage verbal, se dédouble littéralement au niveau de la pantomime, de sorte que certaines pantomimes représentent un souci classique de l'imitation, alors que la grande pantomime de l'homme-orchestre annonce une esthétique à caractère romantique. La pantomime du violoniste ou du claveciniste ne sont que des variations d'un même thème musical: de forme traditionnelle, elles sont mimétiques et dépendent d'une reproduction visuelle, soit directe, soit par analogie. L'exemple du violoniste constitue un exemple visuel particulièrement convaincant:

En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon; il fredonne de la voix un allegro de Locatelli; son bras droit imite le mouvement de l'archet, sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche; s'il fait un ton faux, il s'arrête, il remonte ou baisse la corde; il la pince de l'ongle pour s'assurer qu'elle est juste; il reprend le morceau où il l'a laissé; il bat la mesure du pied, il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps (p. 415).

La pantomime des instruments musicaux n'est jamais complètement muette: le Neveu, tout en gesticulant, fredonne le plus souvent un air d'opéra—une aria de Locatelli est ici citée en exemple. Les

différentes pantomimes sont, par ailleurs, la contrepartie visuelle et musicale des scènes narrées ou jouées par le Neveu: la scène du proxénète et de la jeune fille, la scène chez Bertin d'où le Neveu se fait renvoyer, l'histoire de Bouret et de son chien et celui du Renégat d'Avignon alternent avec les pantomimes « musiquées » pour aboutir à une vraie représentation, en quelque sorte, le portrait d'une esthétique en pleine transition qui tentera de se résoudre dans la pantomime. Celle-ci est la tentative suprême du Neveu de « faire du sens », d'atteindre cette unité d'existence qui est le propre du génie et de l'art. La pantomime sera l'ultime expérience et l'ultime échec de la vision du Neveu. Cet échec, d'autre part, présentera, par sa vision scindée de l'homme et du monde, une esthétique nouvelle proprement diderotienne.

La pantomime, tout en constituant le point culminant d'une tentative d'unité d'être s'étend au problème plus vaste de l'art et de l'artiste. Comme l'a souligné H. Dieckmann, « la pantomime n'est plus un accessoire, ne se borne plus à préluder le discours, à l'accompagner, à remplir les brefs intervalles entre deux discours, [mais] se joint au discours comme élément autonome...; elle devient partie intégrante de la composition. »⁵ Il y a dans les gestes la langue primitive de la Nature avant que la parole n'intervienne. En effet, contrairement au classicisme qui favorisait le discours et présentait une idéalisation de la Nature, Diderot propose, par le billet de la pantomime, d'évoquer une plus grande identification avec la Nature. L'imitation dans le canon classique n'était jamais directe ou immédiate puisque la conception du Beau était basée sur un souci de bienséances et un désir de vraisemblance: étant conçu par rapport à des normes, le geste se voyait transformé par l'imitation et transposé sur un autre plan d'existence. A la place de cette conception normative et idéalisée du Beau, Diderot tenta d'abolir cet écart et cette distanciation esthétique.

Le Neveu de Rameau présente une diversité de pantomimes « musiquées » qui lient esthétique classique et esthétique « romantique »: spectacle d'opéra, à « tout un théâtre lyrique »: il y a amalgame de geste et de parole, de pantomime « musiquée » et de scène jouée qui convergent pour finalement se parfaire dans la scène de l'homme-orchestre.

La pantomime où le Neveu se produit en tant qu'homme-orchestre est d'une virtuosité lyrique inégalée. Il serait d'ailleurs plus exact de parler de « grande pantomime », car la production de la pantomime

de l'homme-orchestre n'est en somme que le résultat d'une pantomime qui se veut plus englobante: l'incorporation d'arias, de réflexions personnelles (« Si cela est beau, mordieu! si cela est beau! » p. 467), de gestes, de grimaces, d'imitations présentent un spectacle verbal, gestuel et musical d'une grande envergure. Le tout se développe progressivement: le pianissimo fait place au crescendo—d'où tenue—pour finalement se terminer dans le paradoxe d'un silence « musical ». Cette pantomime grandiose est donc la représentation d'un mouvement qui n'est plus imitatif mais organique et expressif (« Comment peut-on imiter un torrent? »). Le Neveu décrit, non pas les harmonies d'une nature pastorale à la Rousseau mais les spasmes d'une Nature violente se transformant continuellement; le grotesque de cette représentation est signalé par la succession d'éléments disparates qui « meurent » pour être rapidement remplacés par d'autres. La dislocation qui se manifestait au niveau du langage verbal se produit au niveau du langage gestuel. La fragmentation d'ailleurs se fait des plus spectaculaires, car maintenant tout le corps (incluant la voix) participe à ce mouvement de désintégration:

...criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers; courant, s'arrêtant avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche (p.469).

La description de ce possédé fait état d'une situation de folie et de démesure où le Neveu est effectivement hors de lui. Sur le plan de l'expérience personnelle et individuelle, cette pantomime du Neveu, « se démenant comme un forcené », met en lumière une tentative de récupération d'un moi naturel et passionné. Dans cet épisode, il participe fougueusement à cette Nature vorace et changeante. Le jeu du Neveu exprime cette réalité immédiate, si brève soit-elle: il s'agit d'une possession violente mais passagère. Ce moment de plénitude n'est que momentané car il ne peut vivre coupé de sa temporalité et de son histoire. En effet la réalité du Neveu demeure celle d'un clown fragmenté dont les différents masques révèlent le vide fondamental de son existence. Il demeure en dernière analyse profondément seul. Dans une perspective esthétique, cette pantomime de l'homme-orchestre dramatise le problème de l'Art et de la Nature. Le Philosophe entame ce sujet, tout en le ramenant au phénomène particulier des talents artistiques du Neveu:

Rameau, parlons musique, et dites-moi comment il est arrivé qu'avec la facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grand maîtres, avec l'enthousiasme qu'ils vous inspirent et que vous transmettez aux autres, vous n'avez rien fait qui vaille (p. 480).

A travers les contorsions et les dislocations de cette « grande pantomime », le Neveu tente de s'approprier tous les arts, de représenter une unité artistique à la fois naturelle et universelle, un art où, par ailleurs, salle et comédiens feraient un avec l'oeuvre. Mais ceci s'avère un échec et le Philosophe de dire: « mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et les dénaturait » (p. 469). La vision d'une oeuvre artistique qui incorpore les talents du Neveu pour confondre Art et Nature produit une oeuvre dont l'unité formelle est basée sur la négativité.

Cette pantomime-maîtresse « négative » n'est toutefois pas d'ordre tragique. Pendant cette performance magistrale, le rire se fait entendre à grands éclats: « On faisait des éclats de rire à entr'ouvrir le plafond » (p. 468). Ces rires « à pleine voix » ne sont que des aspects secondaires du comique diderotien qui agit comme modalité esthétique plus englobante. En effet, la dramatisation particulière de la parole et du geste, du dialogue et de la pantomime, évoluant dans l'atmosphère ludique du Café de la Régence, est marquée par une tonalité « comique ». Quelques brèves remarques sur cet aspect de l'oeuvre de Diderot permettent de constater toutefois que le comique, comme les langages verbal et gestuel, est caractérisé par un double registre: le comique classique ou social rappelant Molière et La Bruyère, qui relève d'un carnavalesque traditionnel, et le comique ironique ou « absolu »—pour utiliser le mot de Baudelaire—, issu d'une vision scindée de l'univers—d'un carnavalesque déchu.

Le dialogue animé entre Lui et Moi retient certains éléments d'un comique classique. Déjà le portrait de Lui décrit par le Philosophe affecte le même registre comique que les différents caractères dépeints par le Neveu. Son portrait de La Morlière et de la dévote sont dans la lignée des caractères de La Bruyère. Un exemple particulièrement savoureux est ce portrait de l'hypocondre:

Mon hypocondre, la tête renforcée dans son bonnet de nuit qui lui couvre les yeux, a l'air d'une pagode immobile à laquelle on aurait attaché un fil au menton, d'où il descendrait jusque sous son fauteuil. On attend que le fil se tire, et il ne se tire pas, ou s'il arrive que la mâchoire s'entrouvre, c'est pour articuler un mot désolant, (. . .); ce mot dit, le ressort mastoïde se détend et la mâchoire se referme (p. 436).

Le portrait ainsi présenté accentue le caractère automatique et mécanisé de l'hypocondre. L'hypocondre se définit comme un polichinelle de bois, dérobé de toute vie humaine. L'accent étant placé sur la mâchoire, il y a une certaine réduction à l'absurde. Il n'en demeure pas moins que cette perspective excentrique est jugée temporaire et se trouve basée sur une norme, une essence, une temporalité éternelle. En effet, l'excentricité de l'hypocondre ou de la dévoté est nettement anti-sociale et sert à valoriser un comportement normatif. La comparaison qui a lieu entre la norme et l'excès dévoile en réalité la supériorité de l'homme vis-à-vis de son semblable et dans ce sens, le comique qui en résulte demeure résolument ancré dans le social: l'écart qui en résulte se trouve finalement comblé. Les portraits ainsi présentés conservent en dernier lieu une stabilité proprement classique.

Le Neveu de Rameau trouve sa plus grande originalité toutefois dans un comique non-classique, un comique « absolu » ou « ironique ». La personnalité du Neveu est le fil conducteur de cette oeuvre qui mène à cette nouvelle vision du comique. En effet, le comique qui émane du *Neveu* résulte d'une tentative de l'homme de se montrer supérieur à la Nature: le contraste se produit entre deux essences différentes et par conséquent le retour à une norme devient impossible. Le comique social fait place à un comique d'ordre ontologique. L'écart qui existe entre l'homme et la Nature n'est jamais comblé et l'homme se trouve emporté dans la spirale vertigineuse de l'ironie à laquelle il se trouve incapable d'échapper. Ce malaise est particulièrement applicable à la « grande pantomime » où s'installe un élément de macabre et de grotesque. Ce grotesque ne relève plus d'un carnivalesque à la Rabelais où la Nature est vue comme régénératrice mais d'un carnivalesque déchu: l'accent est sur la mort, l'absence de renouveau qui suscite un rire des plus ambivalents. En effet, la « grande pantomime », reflétant ce mouvement d'irrésolution qui marque la fin du texte, se traduit par un comique non-régénérateur. Le rire devient sérieux. En dépit du contexte ludique, cette conscience d'un univers scindé provoque chez le lecteur ou le spectateur un comique des plus malaisés, un comique « vertigineux ». Une résolution nette, un retour à une essence antérieure, stable et ordonnée, n'est plus possible. Cependant, il y a un certain paradoxe: le comique ironique qui émane de ce texte est d'ordre critique; il produit un dépassement qui nous permet de parler d'une forme adéquate. En effet, il s'agit d'une ironie constructive, créatrice, qui n'a

rien, par exemple, de l'ironie d'un Voltaire. Voltaire et Diderot ont tous deux valorisé le comique ironique. Toutefois l'ironie voltairienne donne dans l'aporie et ne met aucunement en cause les assises esthétiques du style, du langage, de la forme, voire d'un genre donné. Ces remises en question font partie intégrale du *Neveu de Rameau*. Le Neveu, par la remise en question de son être et de son langage dans la pantomime de l'homme-orchestre, remet en question le texte en entier. Il ne s'agit plus d'une simple satire: cette satire de la satire est une auto-parodie et c'est à travers cette auto-parodie qu'il est possible d'envisager le *Neveu de Rameau* comme un texte des plus modernes.

Dans cette étude, l'accent a été placé sur la parole et le geste, et ceux-ci ont servi de point de départ pour une étude plus approfondie de certaines préoccupations esthétiques de Diderot. La parole et le geste, exprimés respectivement dans le dialogue et la pantomime aboutissent finalement à une interprétation ironico-comique du monde. En guise de conclusion, il serait approprié de terminer cette étude par une observation du Neveu sur lui-même—une observation qui est d'ailleurs applicable à l'ensemble de l'oeuvre toute entière:

Quand la nature fit Léo, Vinci, Pergolèse, Douni, elle sourit. Elle prit un air imposant et grave en formant le cher oncle Rameau qu'on aura appelé pendant une dizaine d'années le grand Rameau, et dont bientôt on ne parlera plus. Quand elle fagota son neveu elle fit la grimace, et puis la grimace, et puis la grimace encore; et, en disant ces mots, il faisait toutes sortes de grimaces du visage...(p. 480).

La grimace du Neveu se fait encore visible de nos jours. En effet, Le *Neveu de Rameau* demeure un texte riche dans ses implications, et le Neveu, un des êtres les plus ramagés de la littérature française.

Notes

1. Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*. trans. Hélène Iswoksky, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1968.

2. Diderot, Denis, *Le Neveu de Rameau*, tiré des *Oeuvres romanesques*, Paris: Editions Garnier Frères, 1959, p. 395.

3. Diderot, Denis, *De la poésie dramatique* tiré des *Oeuvres esthétiques*, Paris: Editions Garnier Frères, 1959, p. 268.


4. Dieckmann, Herbert, "Le Thème de l'acteur dans la pensée de Diderot", (CAIEF) *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 13 juin 1961.

5. Ibid. p. 163.

PAROLES GELEES


UCLA French Studies



Volume 2-3  1984-85

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Volume 2-3  1984-85

Editorial Staff

Editor: Kathryn A. Bailey, French, UCLA

Associate Editor: Cynthia Caloia, French, UCLA

Editorial Board:

Cynthia Craig, Romance Linguistics and Literature, UCLA

Jane Rush, French, UCLA

Marc-André Wiesmann, Comparative Literature, UCLA

Consultants: Dominique Abensour, Susan Delaney, Ruth Gooley,
Carol Hofmann, Nancy Rose, Maryse Tardif, Anne
Cummings

Paroles Gelées is published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées

University of California at Los Angeles

Department of French

405 Hilgard Avenue

Los Angeles, CA 90024

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover photo: Luca della Robbia, detail from the Cantoria. Courtesy of Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Florence, 1979.

Copyright © 1985 by The Regents of the University of California

CONTENTS

Foreword	v
Une Conversation avec Jean Baudrillard	1
<i>Robert M. Maniquis</i>	
Queneau Novelist:	23
"Quel diable de langage est-ce là?"	
<i>Mary Campbell-Sposito</i>	
Geste et Parole	35
<i>Jane A. C. Rush</i>	
Baudelaire toujours poète:	49
Les "Chevelures" en vers et en prose	
<i>Susan Delaney</i>	
The Unity of Hérédia's Antony and Cleopatra Sequence	71
<i>H. F. Lippincott</i>	
Ph.D. Dissertations in French Studies	85

