

Table des matières

Participants à ce numéro

ALEXANDRE LORIAN

Montaigne: que l'essay est fait d'histoyre(s) et de
commentaires

R. BRANDWAJN

Aspects du roman de Christian Reuter *Schelmuffskys
Reisebeschreibung*

DAVID FISHELOV

Homo ardens chez Horace et Diderot: affinités classi-
ques et sensibilité moderne dans *Le neveu de Rameau*

ALFRED COHENOFF

Les Rougon-Macquart et l'œuvre de Van Gogh

ALBERT MINGELGRÜN

Note sur Proust et le travail de la pierre

YEHUDA MORALY

Giacometti et Genet sculpteur

t. 16 — Automne 1989

TIRE A PART

**ETUDES
ART ET LITTERATURE
UNIVERSITE DE
JERUSALEM**

HEBREW UNIVERSITY STUDIES
IN LITERATURE AND THE ARTS

Université Hébraïque de Jérusalem
Institut des Langues, Littératures et Arts

HOMO ARDENS CHEZ HORACE ET DIDEROT :
Affinités Classiques et Sensibilité Moderne dans *Le neveu de Rameau*

DAVID FISHELOV

1. L'Épigraphe, génératrice d'associations

"Vertumnus, quotquot sunt, natus iniquis." Horatius, Lib. II. Satyr VII.¹ L'épigraphe du *Neveu de Rameau*, comme toute allusion littéraire digne de ce nom, peut se comparer à une pierre que l'on lance dans l'eau: ce n'est qu'à la surface de l'eau, autour du point de contact que se forment de beaux cercles concentriques.

Le contexte immédiat de la satire 2.7 d'où est tirée l'épigraphe, est un portrait de Priscus, sénateur notoire pour son inconstance. Niall Rudd dira à ce sujet: "La vie du sénateur était un tissu d'absurdes contradictions. La description qu'en donne Horace nous fait penser au commentaire du diplomate français sur son homologue anglais 'Quel homme étrange! Son centre n'est pas au milieu.' Peut-être devrait-on dire que Priscus n'avait point de centre".² Cette même idée pourrait s'appliquer mot pour mot au héros (ou plutôt à l'anti-héros) du *Neveu de Rameau*. Ainsi

1 "Homme né sous l'influence maligne de tous les Vertumnes réunis" Vertumnus était une vieille divinité italique qui présidait aux changements, notamment aux saisons, et que la légende représentait capable, comme Protée, de prendre toutes les formes. Dans cet article nous faisons usage de l'édition critique du texte de Diderot: Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre (Genève, 1950), et de l'édition bilingue des satires d'Horace: Horace, *Satires*, texte établi et traduit par François Villeneuve (Paris, 1969).

2 Niall Rudd, *The Satires of Horace*, Berkeley and Los Angeles, 1982, p. 138.

l'épigraphe commence-t-elle à fonctionner à partir de l'analogie entre Priscus et le neveu, mais cela va plus loin. Le neveu ressemble aussi au personnage principal de la satire 2.7, l'esclave Dave, quand il attaque "Moi" avec véhémence au cours du dialogue. Il est clair que, le "Moi" de la satire 2.7, c'est-à-dire Horace, tient une place similaire au "Moi" dans *Le neveu de Rameau*. Dans les deux cas, il serait incorrect d'identifier automatiquement ce "Moi" à l'auteur, et pourtant "Moi" le représente dans un certain sens. La question se pose alors de savoir dans quelle mesure, et particulièrement dans l'œuvre de Diderot.

Outre les analogies entre le neveu et Priscus, le neveu et Dave, Horace et le "Moi", la satire 2.7 se passe pendant les Saturnales (17-19 décembre) quand les esclaves recevaient le droit de critiquer leurs maîtres; contrairement aux satires d'Horace, dans *Le neveu de Rameau* il n'y a pas de fête officielle, mais "Moi" déclare que des personnages comme le neveu "m'arrêtent une fois l'an" d'où l'existence d'une célébration cyclique, ou fête. On peut établir un rapport entre les deux situations, d'une part par la fréquence de ces rencontres que se tiennent une fois l'an, d'autre part par leur caractère similaire—un personnage de position inférieure conteste les principes de son supérieur. En outre, les deux ouvrages partagent certains thèmes spécifiques: la nourriture, les femmes, l'hypocrisie, l'art (et la critique d'art).

Jusqu'ici nous avons considéré de nombreuses analogies entre *Le neveu de Rameau* et la satire 2.7 de laquelle est tirée l'épigraphe mais il serait incorrect de s'en tenir seulement à la satire 2.7. L'épigraphe suggère plusieurs thèmes et personnages qui reviennent souvent dans les autres satires d'Horace. En effet, la satire 2.7 couvre certains thèmes dominants chez Horace; d'après Niall Rudd:

2.7 est une des diatribes les plus complètes. Elle englobe le mécontentement de 1.1, l'adultère de 1.2, l'inconstance de 1.3, la servilité de 1.6 et la gloutonnerie de 2.2. Pourtant la comparaison la plus importante est offerte par la satire 2.3.

Les deux poèmes ont pour cadre les Saturnales. Ils débutent par un dialogue qui montre le poète de bonne humeur, continuent jusqu'à une section centrale qui pose un paradoxe stoïcien, pour se terminer par une altercation à l'issue de laquelle Horace fait taire son interlocuteur à force de cris.³

A cette liste viennent s'ajouter les satires qui traitent des relations entre Horace et Mécène, son patron et protecteur (particulièrement 1.6 et 2.6) parce que Dave attaque Horace sur un point spécifique: sa servilité face à Mécène. En bref, Diderot a bien choisi l'épigraphe non seulement parce qu'elle nous ramène à un aspect important et amusant de l'art d'Horace, mais aussi parce qu'elle évoque certains thèmes dominants chez le satiriste.

Dès lors, après avoir illustré certaines parties d'un réseau de rapports textuels que suggère l'épigraphe, il importe d'examiner la signification de l'analogie entre *Le neveu de Rameau* et la satire 2.7 (ou comme nous l'avons vu la plupart des satires d'Horace). E.R. Curtius qui n'a étudié qu'une petite partie de ce réseau conclut que "le thème fondamental—le contraste entre le sot, assujéti par nécessité, convoitises ou passions et l'homme libre qui se suffit à lui-même, autrement dit le sage—est identique dans les deux œuvres."⁴ Cette interprétation qui souligne l'antithèse entre les valeurs stoïciennes du sage, homme libre, et du sot, esclave, a déclenché une critique virulente de la part de Herbert Dieckmann:

Cette antithèse apparaît en fait au cours du dialogue, mais elle est loin d'être prédominante et elle ne nous livre pas la signification du *Neveu de Rameau* (...). *Moi*, d'une part, symbolise l'idéal du sage qui n'a aucun besoin et qui est donc libre; mais on ne peut identifier le *Moi* à la conception

stoïcienne du sage. Le neveu, d'autre part, est sans aucun doute victime de désirs, de passions et de vices, mais selon l'opinion de Diderot il est aussi doté de qualités, et ceci grâce à l'art de l'auteur. Le neveu n'est pas un sot dans le sens stoïcien du terme, mais plutôt dans le sens moderne, celui de la Renaissance. On ne rend justice ni à Horace ni à Diderot si l'on exagère de façon apodictique une ressemblance qui a toujours été considérée comme intéressante. En réduisant l'altercation entre les deux personnages à une antithèse que le Professeur Curtius impose au *Neveu de Rameau*, on détruit la richesse du sens et la texture de l'œuvre. Le dialogue est essentiellement une relation dialectique à laquelle Horace est totalement étranger et qui donne tout son sens à la forme que Diderot a choisie pour la Satire seconde.⁵

Bien qu'il soit contestable qu'Horace ait été "totalement étranger" à tout rapport dialectique, il ne fait pas de doute que la critique de Dieckmann s'avère valable et éclairante. Nous avons choisi de le citer tout au long de cet article parce qu'il reconnaît les affinités textuelles entre Horace et Diderot, tout en étant sensible aux différences et même aux contrastes. Aussi serait-il incorrect de mettre les deux œuvres en parallèle, en dépit d'un réseau qui les relie, riche en allusions littéraires. Afin de prouver l'existence d'une différence sensible entre les deux œuvres, nous porterons notre discussion sur un aspect: la manière dont les deux auteurs traitent des émotions, et plus spécifiquement, toutes émotions excessives exprimées par les personnages dans les deux dialogues. Cet aspect servira de baromètre pour mesurer la sensibilité et l'inclination artistique des auteurs. Nous commencerons par une analyse point par point d'un cas relativement simple, la satire 2.7 d'Horace, pour finir par l'œuvre de Diderot évasive et plus complexe.

3 Niall Rudd, *ibid*, p. 194.

4 Ernest Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Pantheon Books, 1953, p. 582.

5 Herbert Dieckmann, "The relationship between Diderot's Satire I and Satire II," *Romanic Review* XLIII (1952), p. 25.

2. Colère et exaltation dans la satire 2.7 d'Horace

Dans la satire 2.7, les personnages manifestent des sentiments définis: colère chez Horace (par Horace, je me réfère à l'interlocuteur du dialogue qu'on ne doit pas totalement identifier à l'auteur) et exaltation chez Dave. Dans le cas d'Horace, c'est très clair: il s'exprime brièvement, et quelques fois seulement au cours du dialogue se répand-il en injures sur Dave. Il est en proie à une colère qui va en crescendo. Les premières paroles d'Horace sont tout à fait neutres. Il cherche à identifier son interlocuteur et interroge "Dausne" si c'est bien lui (C'est toi Dave?). La question implique que Dave parlait à distance ou d'un endroit obscur, ou bien elle pourrait indiquer un ton dénigrant de la part d'Horace, mais à ce point précis de la satire, l'implication est latente. Au cours du dialogue, il autorise Dave à profiter de la liberté des Saturnales pour s'exprimer; notons qu'Horace lui en explique succinctement l'origine: "quanto ita maiores voluerunt" (puisque nos ancêtres l'ont voulu ainsi). Cette proposition subordonnée, innocente à première lecture, suppose, du moins rétrospectivement, qu'Horace se soit soumis contre sa volonté à l'octroi de la liberté d'expression pendant les Saturnales, par la force de la tradition, comme s'il pensait: "personnellement, je ne suis pas en faveur de cette coutume mais puisque nos ancêtres l'ont désiré, que leur volonté soit faite". Si Horace donne ici des signes de mécontentement, il devient explicite et acerbe quand il répond au premier discours de Dave: "Non dices hodie, quorsum haec tam putida tendant, furcifer?" (Tu ne me diras pas aujourd'hui, pendard, à quoi visent ces propos puants de prétention). La réaction d'Horace est décidément exagérée et injustifiée. Horace a probablement raison de presser Dave d'en venir aux faits mais en aucun cas ne peut-on approuver qu'il qualifie de "haec putida" (propos puants de prétention) son discours sur les personnes volages ni qu'il le traite de "furcifer" (pendard). C'est la une insulte gratuite, et dès lors Horace s'est aliéné le lecteur.

Dave répartit en déclarant que son discours s'applique à Horace

lui-même: "ad te, inquam" (C'est toi qu'ils visent, oui toi). Bien que l'on sente chez Horace une certaine provocation ou tout au moins un défi, sa réaction est illogique, injustifiée et grossière: "Quo pacto pessime?" (Comment cela, coquin). A la fin de la satire, Horace réagit violemment après que Dave a décrit l'ennui qui s'est emparé d'Horace. Celui-ci éclate de rage et profère une série de menaces, qui met brusquement un terme au dialogue: "unde mihi lapidem?" (où trouver une pierre?), "Unde sagittas" (Où des flèches?), "Ocius hinc te ni rapis, accedes opera agro nona Sabino" (Si tu ne te hâtes de te tirer d'ici, tu vas aller, toi neuvième, rejoindre les travailleurs du domaine de la Sabine). Ces imprécations violent les "règles du jeu" des Saturnales: Horace, subitement ne les accepte plus, et usant de son pouvoir il révoque les *libertates Decembri* préalablement accordées à Dave. Outre la violation de ce code religieux et culturel, Horace se ridiculise en insultant Dave; il utilise des termes qui appartiennent au champ sémantique de la bataille (une pierre, des flèches) et non pas à une scène de la vie domestique.

Il serait doublement incorrect de voir en Horace le type malveillant qui s'expose au ridicule et en Dave le philosophe pieux et dénué de passions. Dave a lui aussi ses moments d'exaltation qui affectent son jeu rhétorique. Son cas est légèrement plus subtil que la colère explosive d'Horace. Quand il déclare à Horace que son discours préalable sur les inconstants le vise en personne, il attaque son maître de front, le traitant d'inconstant: "Romae rus optas; absentem rusticus urbem tollis ad astra levis" (A Rome, tu souhaites la campagne; à la campagne, tu élèves jusqu'aux astres la ville absente; telle est ton inconstance), et de surcroît d'hypocrite, qui loue une table frugale, simplement parce que personne ne l'invite à un bon dîner: "iusserit ad se Maecenas serum sub lumina prima venire convivam: 'Nemon oleum feret ocius? et quis audit?' Cum magno blateras clamore fugisque" (Mécène t'aura-t-il invité à venir, tardif convive, au moment où s'allument les flambeaux: 'Personne ne me va-t-il apporter de l'huile, plus vite que cela? Eh bien quelqu'un entend-il?' Ainsi

tu criailles à grand fracas, et tu t'enfuis comme un voleur.).

Voilà un discours bien humoristique et pourtant il semble que le lecteur ait toutes les raisons de douter de sa véracité. Rappelons-nous que la satire 2.7 suit la célèbre fable du rat de ville et du rat des champs; dans la satire 2.6, Horace critique ouvertement la vie citadine et fait l'éloge de la vie rurale, au domaine de la Sabine. Au domaine de la Sabine, la ville ne lui manque pas (comme le déclare Dave), bien au contraire: Horace et ses compagnons réunis autour de Cervius qui raconte la fable du rat de ville et du rat des champs nous offre un tableau pastoral; cette histoire vient illustrer les inconvénients de la vie citadine.

Dave fait une peinture douteuse des rapports entre Horace et son maître Mécène. Il va sans dire qu'Horace est reconnaissant d'avoir été accepté dans le cercle de Mécène (cf. satire 1.6 par exemple), mais il y a une grande différence entre, d'une part, la reconnaissance et, d'autre part, l'hypocrisie et la servilité que Dave attribue à Horace. En fait, les liens d'Horace avec Mécène sont une source de fierté mais aussi de tracas.

On y trouve quelques exemples: la satire 1.9 décrit la scène du fâcheux qui veut se servir d'Horace pour s'introduire auprès de Mécène; les scènes de la vie citadine dans la satire 2.6 soulignent la contrariété d'Horace résultant de sa liaison avec Mécène. On harcèle Horace dans la rue pour essayer de se pousser auprès de Mécène et avoir son appui; ce qui n'était qu'un incident fâcheux dans la satire 1.9 devient une règle générale dans la satire 2.6. Un des solliciteurs, s'adresse à lui: "Imprimat his, cura, Maecenas signa tabellis"; dixeris: "'Experiar', 'Si vis potes', addit et instat." ("Que Mécène mette son sceau sur ces tablettes: occupe-toi de la chose". Qu'on réponde; "'J'essaierai', 'Si tu le veux, tu le peux', ajoute notre homme, et il insiste.")

Tous ces exemples montrent à quel point les sentiments d'Horace sur ses rapports avec Mécène sont ambivalents. Les accusations de Dave nous semblent mal fondées. Mais, lancé sur ses imprécations, il ne peut plus s'arrêter. Il critique la conduite d'Horace, alléguant son caractère servile pour ensuite décréter

qu'il est adultère. En réponse, à un compte rendu vivant de son aventure avec une femme mariée, Horace s'écrie: "je ne suis pas adultère". Nous avons quelques raisons de le croire, car nous avons appris à ne pas nous fier aux propos de Dave, et en dehors de ses accusations, il n'existe aucun autre témoignage. Mais le plus important c'est qu'à travers les deux livres des satires, Horace est un personnage modéré qui a choisi la règle du juste milieu; il n'est pas le genre à se risquer dans une aventure galante. En outre, Horace consacre toute une satire (1.2) à recommander une attitude prudente et pratique en amour, et il met en garde (d'un point de vue utilitaire et pas nécessairement moral) contre les aventures amoureuses avec les femmes mariées.

N'est-ce pas de la part de Dave une nouvelle accusation sans motif contre laquelle cette fois Horace a eu raison de protester? On s'attend à ce que Dave se répande en excuses mais il en semble incapable. Son exaltation va en crescendo et la remarque d'Horace le déchaîne, au lieu de le calmer; il lui lance: "Si tu n'es pas adultère, c'est parce que tu es lâche". En faisant usage d'une argumentation tortueuse, Dave ne se fera jamais prendre.

Jusque là, la méthode d'argumentation de Dave montre à quel point on ne peut se fier à ses paroles; mais plus ses accusations sont dénuées de fondement, plus elles deviennent violentes.

Dans son ultime altercation avec Horace, Dave le traite de "fou" (insensé) quand il critique son présumé "bon goût". Ceci est à rapprocher d'une scène de la satire précédente—2.6—dans laquelle Horace est abordé dans la rue par un individu qui le traite de la même manière: "qu'il vis, insane, et quas res agis?" *improbis urget* (Que veux-tu, insensé, où as-tu la tête? dit un impertinent); l'analogie entre le quidam et Dave n'est pas faite pour flatter ce dernier. Dans la satire 2.3, Damasippe qui s'est mis à prêcher la philosophie stoïcienne tente de prouver à Horace qu'il est fou; sans entrer dans l'analyse détaillée de la satire il va sans dire que l'accusation de folie proférée par Damasippe a un effet boomerang: plus il essaie de convaincre Horace qu'il est

fou, plus il révèle son adhérence insensée à la doctrine stoïcienne. Autrement dit, selon W.S. Anderson:

Damasippe tente d'accuser l'auteur satirique de folie par les imprécations les plus extrêmes dont l'une d'elle nous révèle que notre doux auteur se prend de passions pour des milliers de garçons et de filles; Face à toutes ses accusations, la réponse d'Horace se résume à un seul vers: "O maior tandem parcas, insane, minori!" (O grand fou, ménage à la fin un fou de moindre taille).⁶

Au lieu d'utiliser ce vers dans la satire 2.7, Horace a préféré éviter le style direct, laissant au lecteur le soin de tirer ses propres conclusions. Le lecteur est censé prendre une part active dans la satire, sans que cela porte atteinte à l'effet du message. Avant la fin dramatique de la satire, Dave lance une seconde attaque dont la virulence atteint son maximum quand il mentionne "L'ennui, ce sombre compagnon" qui hante l'âme d'Horace; à ce stade Horace ne se contient plus et profère des menaces qui viennent clore le dialogue.

Alors qu'Horace se ridiculise quand il exprime sa colère injustifiée et sa violence verbale, sous quel angle doit-on considérer le discours de Dave: sérieux ou ironique?

Pour Niall Rudd, par exemple, le fait qu'Horace fasse dire à son personnage, l'esclave Dave, que tout homme est esclave selon la doctrine stoïcienne, n'altère en rien l'effet de son discours: "Horace a probablement eu des raisons de penser que son message pouvait avoir plus d'effet. C'est comme s'il avait dit: "Après tout, la vérité est là où on ne la voit pas". Ainsi au lieu d'un sermon, le prêcheur a-t-il présenté une sorte de pièce morale comique. Mais le message est présent."⁷ Pour sa part, W.S. Anderson, sans toutefois discuter directement la satire 2.7, fait

6 William S. Anderson, *Essays on Roman Satire*, Princeton, New Jersey, 1982, p. 45.

7 Niall Rudd, *ibid.*, p. 196.

des remarques générales sur la nature du livre II soulignant l'*ironie* avec laquelle Horace y traite les prêcheurs:

L'écrivain satirique et moi-même sommes obligés d'écouter des préceptes légèrement modifiés (...) On peut distinguer entre les livres I et II en qualifiant le personnage principal (l'interlocuteur de l'auteur virtuellement silencieux) de *doctor ineptus*... Il est le maître qui n'arrive pas à saisir les implications de ses propres préceptes et il fait la risée de tous."⁸

Dans ce débat d'ensemble je pencherai pour l'attitude d'Anderson qui souligne la perspective ironique d'Horace. Sans pour autant prendre de position définie sur la question de l'ironie, deux points dans mon analyse ne sont pas sujet à controverse: par endroits dans le dialogue, Horace et Dave s'exposent à l'ironie du lecteur quand ils se déchainent. Autrement dit, le degré d'exaltation mentale est proportionnel au degré d'ironie qu'il suscite: plus les propos et les actions du personnage sont véhéments et extravagants, plus il s'expose à des commentaires ironiques et il s'aliène le lecteur.

A travers sa *structure rhétorique*, la satire montre l'importance de la modération et du sang-froid face aux aspects ridicules du déchainement des passions.

3. Exaltation et accélération dans Le neveu de Rameau

Si dans la satire d'Horace les personnages sont agités de sentiments définis: colère chez Horace et déchainement chez Dave, dans l'œuvre de Diderot le tableau est bien plus compliqué. Les sentiments déployés sont variés: de l'amusement on passe à la peur, de l'exaltation à une sorte de paralysie catatonique, pour parfois se heurter à des sentiments opposés. Il n'y a pas d'émotions caractéristiques chez les personnages. Les deux orateurs sont

8 William S. Anderson, *ibid.*, p. 46.

exaltés ou déprimés, en colère ou satisfaits, à des étapes différentes au cours du dialogue. Contrairement à la satire d'Horace, et c'est là un point important, on ne peut appliquer une formule unique—plus on s'exalte plus on s'aliène le lecteur—qui s'adapterait à toute situation dans laquelle un personnage révèle des sentiments exacerbés.

Avant de tirer toute conclusion, il convient d'analyser certaines parties de l'œuvre, par exemple l'histoire de Renégat d'Avignon. Le neveu est frappé par cette anecdote et par son personnage principal: "Vous allez voir tout le parti qu'un esprit fécond scut tirer de cet aveu (...) Admirez la circonspection de cet homme" (73). Outre ses exclamations, il se montre exalté et sentimentalement engagé dans sa façon de raconter l'histoire; quand il arrive au point crucial du récit, il en interrompt le cours pour y glisser: "Allons remettez-vous lui dit le Juif; au lieu de lui dire, tu es un fieffé fripon; je ne scais ce que tu as à m'apprendre, mais tu es un fieffé fripon; tu joues la terreur" (74). Ce commentaire nous surprend, non seulement parce que le neveu prend le parti du juif (ce n'est pas une attitude moraliste mais seulement un moyen de faire monter la tension dramatique), mais aussi parce que son engagement émotionnel dans cette "anecdote funeste" le conduit à transgresser la frontière entre la fiction et la réalité quand il conseille le juif. Après que le renégat a alerté le juif, ce dernier suit ses directives: "Fait et dit: Le bâtiment est loué et pourvu de vivres et de matelots. La fortune du juif est à bord" (75); ici le neveu s'identifie au point de vue du juif et poursuit son récit comme s'il faisait partie intégrante de la trame: "Demain, à la pointe du jour, ils mettent à la voile. Ils peuvent souper gaiement et dormir en sûreté. Demain, ils échappent à leurs persécuteurs" (75). En transférant les pensées du juif au neveu, l'intention est de combler les espérances de l'interlocuteur et du lecteur, mais aussi de souligner l'importance de l'engagement émotif et la joie presque sadique du neveu au cours de son récit.

A la fin du récit, la réaction de *Moi*: "Je ne sais lequel des

deux me fait le plus d'horreur, ou de la scélérate de votre renégat, ou du ton dont vous en parlez" (76) trouve écho chez le lecteur. Faisant l'éloge de l'habile renégat, le neveu déclare: "Trop d'ardeur pouvoit faire échouer son projet" (73); mais en contant l'anecdote, il tombe dans le piège, révélant l'être vil qui est en lui; son exaltation suscite l'évaluation négative de *Moi* et du lecteur. Ce premier exemple est différent de la satire horatienne dans le fond et dans le ton ainsi que dans l'extrémisme de la situation, mais il partage avec la satire 2.7 une structure rhétorique fondamentale: plus un personnage s'exalte et plus il se détache des normes de l'œuvre.

Le second exemple est d'un autre genre: on a vu que le neveu excelle dans l'art du récit mais aussi dans la pantomime et l'imitation. S'il doit y avoir un point culminant dans cette œuvre, il apparaît dans cette scène grandiose quand le neveu présente un pot-pourri de tous les genres dramatiques: "Il entassoit et brouilloit ensemble trente airs, italiens, françois, tragiques, comiques, ..." (83), puis la scène tourne à l'imitation de personnages différents aux expressions qui leur sont particulières: "Les différents personnages chantants; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaner. 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;" (83). Mais ce n'est que le début. Par la suite, son exaltation est à son comble et ses imitations deviennent plus audacieuses et plus ambitieuses: il imite tous les instruments de musique et tous les rôles sur scène: "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 de yeux, écumant de la bouche." (84). Plus il semble comme possédé plus sa représentation prend de l'ampleur, et on a l'impression qu'il ne mime plus une scène de théâtre mais tout un éventail d'émotions humaines: "Il pleuroit, il rioit, il soupiroit; il regardoit, ou attendri, ou tranquille, ou furieux;

c'étoit une femme qui se pâme de douleur; c'étoit un malheureux livré à tout son désespoir;" (84-5), et dès lors il imite l'univers tout entier: "des oiseaux qui se taisent au soleil couchant; des eaux qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrents du haut des montagnes; un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre; c'étoit la nuit, avec ses ténèbres; c'étoit l'ombre et le silence; car le silence même se peint par des sons. Sa tête étoit tout à fait perdue" (85). Soudain, au comble de l'exaltation, il tombe dans la léthargie comme atteint de paralysie catatonique.

Hormis le dénouement de cette scène, son processus sans aucun doute fascine le lecteur (tout comme le *Moi*), et plus le neveu s'exalte plus sa virtuosité nous séduit et nous impressionne. Leo Spitzer analyse ce passage, entre autres, à propos de l'accélération dans les œuvres de Diderot, et il souligne le mécanisme auto-destructif qui affecte un talent artistique effréné. Il admet que "dans notre passage il n'y a pas de mécanisme visible; le rythme se perd dans le sens."⁹

Jusque là, le premier exemple reste conforme au principe qui domine la satire d'Horace: plus le personnage s'exalte plus il s'expose à l'ironie et à la critique des autres, tandis que le second exemple indique une situation rhétorique différente: plus le personnage se laisse aller à ses passions effrénées, plus il nous fascine, plus il reflète la susceptibilité la plus secrète de l'auteur. Ces deux exemples viennent illustrer deux points. Premièrement, l'œuvre de Diderot est à des lieues du principe du juste milieu si cher à Horace. Deuxièmement, il n'y a pas de simple correspondance entre l'exaltation et l'erreur, ni d'opposition formelle. Parcilles généralisations seraient incorrectes, et au lieu d'appliquer le même principe à la rhétorique de l'œuvre tout entière, il reste préférable de considérer chaque scène séparément, en toute objectivité. Dès

⁹ Leo Spitzer, "The Style of Diderot," *Linguistics and Literary History*, Princeton, New Jersey, 1948, p. 61.

lors, l'œuvre devient plus complexe, et le lecteur doit se montrer plus alerte, plus actif et plus flexible dans ses réactions.

Dans les deux exemples précédents, le neveu était notre centre d'intérêt; comparé au *Moi*, il est de loin le personnage le plus vivant, le plus intéressant et le plus attrayant. C'est le personnage central parce que ce sont ses propos et non pas ceux du philosophe qui construisent la plus grande partie du texte. Cependant la personnalité de *Moi* reste intéressante. Lui aussi se laisse aller parfois à des excès d'émotion, bien que d'un degré moindre que le neveu. Dans certains cas, pourtant, on ressent la complexité de l'œuvre.

On trouvera un exemple relativement simple du *Moi* qui s'exalte et s'emballe quand tous deux discutent des avantages et des inconvénients d'être un génie ou un marchand prospère. Le neveu prétend qu'il eût mieux valu pour Racine et sa famille s'il eût été un riche citoyen plutôt que l'auteur d'œuvres littéraires reconnues, et il décrit des scènes de cette vie imaginaire:

qu'il auroit donné de temps en temps la pistole à un pauvre diable de bouffon comme moi qui l'auroit fait rire, qui lui auroit procuré dans l'occasion une jeune fille qui l'auroit désennuyé de l'éternelle cohabitation avec sa femme; que nous aurions fait d'excellents repas chez lui, joué gros jeu; bu d'excellentes liqueurs, d'excellents cafés, fait des parties de campagne (12).

A cette description *Moi* réagit d'un ton calme et philosophe: "Sans contredit; pourvu qu'il n'eut pas employé d'une façon des-honnête l'opulence qu'il auroit acquise par un commerce légitime;" mais le ton change et il se lance dans une attaque effrénée:

qu'il eut éloigné de sa maison, tous ces joueurs; tous ces parasites; tous ces fades complaisants; tous ces fainéants, tous ces pervers inutiles; et qu'il eut fait assommer à coups de batons, par ses garçons de boutiques, l'homme officieux

qui soulage, par la variété, les maris, du dégoût d'une cohabitation habituelle avec leurs femmes (13).

Sur le même modèle que le processus d'auto-accelération chez le neveu, ici aussi le philosophe est *possédé* par une animosité croissante envers les scènes que le neveu vient de décrire. C'est le style coupé (tous ces... tous ces... tous ces) qui domine ce passage. Et là, à l'instant où *Moi* est au comble de l'exaltation, le neveu lance une remarque ironique: "Assommer! monsieur, assommer! on n'assomme personne dans une ville bien policée" (13), qui sape l'éloquence de *Moi*. Au début, nous respectons les protestations morales de *Moi*, mais quand ces protestations sont sujettes au processus mécanique d'auto-accelération, il devient alors difficile de s'identifier à lui; la remarque ironique du neveu expose alors le *Moi* au ridicule. La soudaine inversion des rôles provoque en partie l'ironie: le philosophe calme et posé est pris d'une soudaine colère tandis que le neveu bohème lui fait gravement des reproches au nom de l'ordre et de la loi.

Face à l'éclat de colère de *Moi* notre réaction est ambivalente: on partage certaines de ses valeurs morales sans pouvoir s'empêcher de le trouver ridicule quand il les exprime par le biais d'hyperboles. Ce type de réaction ambivalente se complique au prochain exemple.

Là encore, *Moi* se laisse séduire par un argument, poussé par un enthousiasme débordant; de façon intéressante, l'argument de base qu'il développe avec véhémence a été suggéré par le neveu. Vers la fin du dialogue le neveu se met à mimer "l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant" (104), pour déclarer au terme de sa représentation—à l'issue d'un raisonnement qui lui est particulier—que beaucoup de gens se donnent des airs et se servent de la flatterie: "Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux." (105). *Moi* séduit par cet argument se met à élaborer toutes sortes d'implications et il émet une notion *universelle* fondée sur la position du neveu:

Mais à votre compte, dis-je à mon homme, il y a bien des gueux dans ce monde cy; et je ne connois personne qui ne sache quelques pas de votre danse (105).

Face à cette déclaration générale, le neveu fait une exception:

Vous avez raison. Il n'y a dans tout un royaume qu'un homme qui marche, c'est le souverain. Tout le reste prend des positions (105).

Moi, émêché par cette réservation passe à la défensive:

Le souverain? encore y a-t-il quelque chose à dire? Et croyez vous qu'il ne se trouve pas, de temps en temps, à côté de lui, un petit pié, un petit chignon, un petit nez qui lui fasse faire un peu de la pantomime (?) Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait son pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux dansent vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en rabat et en manteau long, au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux est le grand branle de la terre. Chacun a sa petit Hus et son Bertin (105).

Cette structure répétitive reflète à nouveau le processus d'auto-accelération (un petit... un petit... un petit... le roi... le ministre... la foule... l'abbé) qui conduit *Moi* à déclarer que, dénués de nos déguisements, nous sommes tous comme le neveu, du moins en apparence, des adeptes de la pantomime et de la courbette. Face à cette rhétorique véhémement, le lecteur reste perplexe. Ces propos sont quelque peu séduisants; pourtant, certains facteurs rendent l'identification avec *Moi* sinon impossible pour le moins difficile. D'abord et avant tout, on reste sceptique

face à ces propos exaltés qui semblent appartenir au neveu, et non au philosophe calme et posé. Notre méfiance tourne à l'ironie quand on apprend que le neveu mimait les gens auxquels *Moi* se référait: "Mais tandis que je parlois, il contrefaisoit à mourrir de rire, les positions des personnages que je nommois" (106). Dès lors, il apparaît que le neveu imite le *Moi* qui d'une certaine façon imite à son insu le neveu. Cette fois encore, comme dans les exemples précédents, la réponse que donne le neveu—sans être verbale—sert de commentaire ironique à l'argument enthousiaste de *Moi*.

Une autre forme d'ironie est présente: *Moi* critique avec véhémence l'exception à la règle que tout un chacun est poseur d'une manière ou d'une autre, et pourtant il découvre lui-même l'exception: il ne s'agit pas du roi (suggéré par le neveu) mais d'un philosophe à la Diogène.¹⁰ Ainsi le lecteur reçoit-il une réponse ambivalente au discours exalté de *Moi* qui renferme quelque vérité, elle-même voilée par l'ironie.

Conclusion

Notre discussion est partie de remarques sur certaines analogies intéressantes entre la satire 2.7 d'Horace et *Le neveu de Rameau* pour se tourner vers un aspect spécifique aux deux œuvres: la façon dont l'auteur (et de façon complémentaire le lecteur) traite ses personnages en proie à leurs passions. Chez Horace, quand le personnage perd son calme et s'emporte, il s'expose automatiquement à des commentaires ironiques. Avec Diderot, la situation est plus compliquée. Dans certains cas, un personnage exalté suscite l'ironie ou se prête à la critique acerbe; et pourtant dans

10 Notez qu'au commencement du dialogue c'était *Lui* qui s'était comparé à Diogène: "Non, je serois mieux entre Diogène et Phryné" (8). Quand nous ajoutons ce détail au discours ci-dessus de *Moi*, où *Moi* adopte l'attitude du neveu, il semblerait qu'un échange d'identité ait lieu entre *Lui* et *Moi* vers la fin du dialogue.

ses moments d'agitation, il gagne notre sympathie et nous fascine. Dans nombre de cas la complexité de l'œuvre vient du fait que la *sympathie est inséparable de l'ironie et de la critique*, et il était difficile de déterminer dans quelle mesure nous identifier à l'argument véhément ou bien le condamner.

Cette réaction complexe face à un personnage exalté devient compréhensible dès que l'on regarde de plus près la structure périodique des œuvres de Diderot, fasciné par le processus d'auto-accelération. Leo Spitzer dans une analyse détaillée, conclut que "les passages les plus remarquables et les plus frappants chez Diderot, ceux dans lesquels on sent vibrer sa nature, seront toujours ceux qui décrivent les états émotionnels d'un individu hors de lui-même."¹¹

On peut comprendre à la fois la fascination et l'aliénation que suscitent les personnages quand ils révèlent leur extrémisme, si l'on prend en considération l'attitude ambivalente de Diderot à l'égard de ses personnages principaux dans le dialogue. Arthur M. Wilson résume cette situation d'une manière persuasive:

Lui et *Moi* sont deux aspects de Diderot et représentent les éléments en conflit dans sa personnalité. Un élément représente Diderot le philosophe, l'autre, Diderot le bohémien, celui qui, à ses débuts, menait une vie désordonnée à Paris. Selon cette conception faustienne "Deux âmes, hélas! habitent mon corps", le dialogue dénote un conflit de pulsions antagonistes dans la psyché de Diderot.¹²

Outre ces détails sur la personnalité complexe et intéressante de Diderot, source de cette œuvre complexe, il convient de souligner la signification littéraire du *Neveu de Rameau*. Cette complexité littéraire présente deux caractéristiques intéressantes: premièrement, elle incite le lecteur à participer activement au texte; il doit évaluer et réévaluer à tout instant son attitude à l'égard

11 Leo Spitzer, *ibid.*, p. 151.

12 Arthur M. Wilson, *Diderot*, Oxford University Press, 1972, p. 420.

des personnages. La sympathie qu'il témoignera pour un personnage sera susceptible de se dégrader le moment d'après, et son attitude envers l'argument que développe un personnage aura tendance à se transformer quand ce même argument est repris par un autre personnage à un autre endroit du dialogue. En bref, le lecteur doit se tenir sur ses gardes, prêt à changer d'opinion si besoin est. Deuxièmement le lecteur doit non seulement constamment modifier son comportement face au texte mais aussi garder une attitude ambivalente: à certains endroits—peu nombreux d'ailleurs—le texte est direct, dénué d'ambiguïté, à d'autres, il est clairement ironique, mais à d'autres endroits, on reste dans l'incertitude quant à l'ironie du texte. Ce dernier point fait du *Neveu de Rameau* une œuvre complexe tout en étant moderniste, et cela va de pair avec la décision de Diderot de laisser la fin de l'ouvrage "ouverte" dans ce sens qu'il n'y a pas de gagnant véritable dans le dialogue ni de conclusion à l'œuvre.

Ainsi l'épigraphe du *Neveu de Rameau*, qui nous rappelle les affinités de l'œuvre avec les satires classiques d'Horace, devrait aussi mettre à jour le caractère moderniste et innovateur de l'œuvre de Diderot.

Université Hébraïque de Jérusalem