



HAL
open science

Éléments d'une stylistique de la pantomime dans *Le Neveu de Rameau*

Julien Rault

► **To cite this version:**

Julien Rault. Éléments d'une stylistique de la pantomime dans *Le Neveu de Rameau*. *L'information grammaticale*, 2016, 151, pp.16-20. 10.2143/IG.151.0.3183399 . halshs-02504068

HAL Id: halshs-02504068

<https://shs.hal.science/halshs-02504068>

Submitted on 15 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉLÉMENTS D'UNE STYLISTIQUE DE LA PANTOMIME DANS LE NEVEU DE RAMEAU

Julien RAULT

Le Pantomime joue, & le Philosophe, transporté, s'écrie :
je ne te vois pas seulement; je t'entends.
Tu me parles des mains.

Entretiens sur le fils naturel, 1757

Il s'agira ici d'examiner la gestion stylistique de la transposition des diverses pantomimes, d'exposer quelques traits caractéristiques de cette verbalisation du gestuel, facteur de continuité et de rupture au sein de l'œuvre. D'un côté, il existe bien une continuité stylistique dans laquelle s'inscrit l'écriture de la pantomime, au regard des échanges dialogués et, plus largement, des grands paradigmes structurants que sont, chez Diderot, extension et pluralité, couplage et bipolarité¹. De l'autre, l'écriture de la pantomime engendre plusieurs effets de ruptures – y compris entre les pantomimes elles-mêmes – pouvant produire le sentiment d'un « ordre du discours rhapsodique »².

Représentant tout un théâtre lyrique ou simplement un panel de caractères dévoyés, la « singerie sublime »³ relève de l'épidictique, qu'elle teinte, dans les deux cas, de ridicule. Ce dispositif critique semble viser l'épuisement, par l'intensité et la saturation, du corps mimant (« épuisé de fatigue » p. 140) comme du réel mimé (« que ne lui vis-je pas faire ? », p. 140)⁴. Sur quelle tension interne repose ce principe d'épuisement ? Quels en sont les ressorts récurrents sur le plan syntaxique, temporel, aspectuel ?

« les différentes pantomimes de l'espèce humaine » (enjeu lexicologique)

Du grec *pantomimos*, le mot *pantomime* désigne, au sens strict, celui qui mime tout, puis l'acteur qui imite les gestes. Au XVIII^e siècle, il renvoie à l'acteur ou au personnage « qui représente, qui exprime toutes sortes de choses par des gestes, par des attitudes, & sans parler »⁵ et peut, plus largement, faire référence à un comportement ridicule et

dénué de sens⁶. Avec une occurrence à l'ouverture et neuf occurrences situées à la toute fin, le mot *pantomime* occupe une place non négligeable dans l'économie du *Neveu de Rameau*, véritable enjeu de la clôture de l'œuvre⁷. Employé au masculin (l'acteur : « je suis excellent pantomime », p. 163) mais surtout au féminin (la performance : « la pantomime des gueux », p. 165), il fonctionne comme hyperonyme, avec au moins deux pendants sémantiques : le verbe « contrefaire », employé sept fois et balayant un large spectre de l'interprétation : le chant, les instruments, l'émotion, les positions, la démarche⁸; le terme « danse », en substantif (« je ne connais personne qui ne sache quelque pas de votre danse », p. 164) ou en verbe (« la foule des ambitieux dansent vos positions », p. 165)⁹. On peut également inclure divers hyponymes, tels que « gestes », « grimaces », « contorsions » (p. 137). Expansé, le mot est par ailleurs l'objet d'une modalisation autonymique interlocutive¹⁰ – « ce que vous appelez la pantomime des gueux » – qui sert de support à un élargissement définitoire, confirmant la dimension universelle : « est le grand branle de la terre » (p. 165). Si le mot renvoie à un premier niveau aux positions du corps, à la danse, à la musique (Rameau propose une « pantomime à la troisième puissance », une « imitation d'imitation »¹¹), il se colore d'une dimension sociale très nette, non loin des grimaces et afféteries du courtisan, de la parade affectée (« son pas de pantomime », « dansent vos positions », p. 165). De plus, chez Diderot, la pantomime n'exclut pas complètement le recours au verbe (« il en exécutait la pantomime, et s'était prosterné [...] il pleurait, il sanglotait, il disait :

6. *Dictionnaire historique de la langue française*, Rey A. (dir.), Le Robert, 2000. Voir également, pour une présentation historique, l'article de l'*Encyclopédie*.

7. La fréquence du terme est toutefois nettement moins importante que dans les *Entretiens sur le fils naturel* et dans *De la poésie dramatique* (28 occurrences dans chaque œuvre).

8. Rameau « contrefait » le fausset (p. 138), les instruments (p. 139), l'homme qui s'irrite, qui s'indigne, qui s'attendrit, qui commande, qui supplie (p. 145), l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant (p. 163), les positions des personnages (p. 165), la démarche de sa femme (p. 169).

9. On pourrait opposer à cela la locution « faire la scène » (p. 68), qui correspond plutôt à une scène dialoguée exécutée par Rameau, tout comme le substantif « soliloque » (p. 68).

10. Voir Authier-Revuz J., *Ces Mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, coll. « Sciences du langage », 2 tomes, 1995 (rééd. Lambert Lucas, 2012). Et, pour une synthèse sur ce point, Authier-Revuz J., « Pour l'agrégation. Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42.

11. Starobinski J., *Diderot, Un diable de ramage*, « Le grand homme et l'homme sans caractère », NRF, Gallimard, 2012, p. 182-200, p. 183.

1. Pour reprendre quelques unes des principales structures linguistiques de Diderot établies par Georges Daniel dans *Le Style de Diderot. Légende et structure* (Droz, 1986), reposant sur le dédoublement, le rythme binaire, l'expansion par reduplication, etc.

2. Chartier P., « L'Entretien dans *Le Neveu de Rameau* et *Le Paradoxe sur le comédien* », *Textuel*, n° 11, 1992, p. 101-113, p. 104.

3. Expression empruntée au *Paradoxe sur le comédien*, relevée par Pierre Chartier, *op. cit.*, p. 105.

4. Toutes les références sont empruntées à l'édition de référence (Pierre Chartier, *Le Livre de Poche classique*, p. 39-170).

5. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1762 (en ligne : Portail ATILF).

Oui, ma petite reine, oui, je le promets, je n'en aurai de ma vie, de ma vie. Puis, se relevant brusquement... », p. 64). Suivant cette ramification sémantique, nous intégrerons donc à ce propos les extraits où alternent ou se superposent grimaces et discours.

« tandis que je lui tenais ce discours, il en exécutait la pantomime » (inscription chronologique)

De volumes variables (quelques lignes à plusieurs pages), la pantomime se distingue d'abord par son entrée en texte, laquelle se réalise toujours par un connecteur temporel. Ces connecteurs, d'une très grande variété, peuvent relever de deux ordres : soit ils induisent l'idée d'une simultanéité (la pantomime est évoquée rétrospectivement et doit se superposer au discours antérieur), soit ils marquent la successivité (la pantomime, postérieure au discours, prend la forme d'un prolongement).

Par deux fois, aux extrémités de l'œuvre, la pantomime accompagnant le discours de MOI est amorcée par la même locution conjonctive, introduisant la simultanéité : « tandis que je lui tenais ce discours, il en exécutait la pantomime » (p. 64) ; « Mais tandis que je parlais, il contrefaisait » (p. 165). La superposition, induite par la locution de concomitance, est sans doute ici facilitée par la répartition des rôles (la parole d'un côté, le geste de l'autre), bien que Rameau intègre *in fine* à sa pantomime du discours (« il disait : oui, ma petite reine »), ce qui laisse supposer un chevauchement de la parole. Le discours de Rameau est également suivi, à diverses reprises, de l'évocation d'une pantomime devant illustrer en sous-main la prise de parole ; le marquage est réalisé soit par le gérondif (« Et tout en disant cela, de la main droite, il saisit... », p. 70) ; « et, en disant ces mots, il faisait toutes sortes de grimaces », p. 154), soit par un groupe prépositionnel (« en même temps, il se met dans l'attitude... », p. 70). Apparaît ici le premier effet de décrochement linéaire de la pantomime, qui procède par retour et dédoublement.

Le système privilégié est toutefois celui qui laisse entendre une alternance, la pantomime succédant chronologiquement au discours. De nombreux adverbes introduisent alors la danse du neveu, tel que « puis » (« puis il se remettait », p. 58) ; « Puis il se mit à contrefaire son homme », p. 95 ; « Et puis le voilà qui se met », p. 137 ; « Puis il se met à sourire », p. 163 ; « Puis le voilà qui se met à contrefaire », p. 169) ; ou encore « là », « là-dessus », « alors » : « Là, il s'arrêta, passant successivement de l'attitude » (p. 161) ; « Et là-dessus, il se mit à faire un chant » (p. 128) ; « Alors il recommença à se frapper le front » (p. 69). Hormis les adverbes, la transition peut être opérée par des groupes prépositionnels ou nominaux, toujours temporels : « Après cette historiette, mon homme se mit à marcher » (p. 155) ; « Un instant après, il prenait un air fier » (p. 155). On notera également l'importance de la dimension aspectuelle inchoative, à travers la récurrence presque systématique du semi-auxiliaire « se mettre » à l'ouverture.

Lorsqu'elle double le discours, qu'elle se superpose à lui, la pantomime intervient autant pour accompagner la parole du philosophe que celle du neveu. Mais, dans la majorité des

cas de figure, Diderot privilégie la successivité qui fait alterner de longs passages de discours suivis de gesticulations. Les emplois de connecteurs temporels, du semi-auxiliaire « se mettre » à l'ouverture ou du verbe « ajouter » à la clôture (« Puis [...] il ajouta » p. 64 ; « Ensuite il ajouta », p. 140 ; « et il ajoutait », « Puis il ajoutait », p. 155 ; « puis il ajouta », p. 161 ; « et il ajoute », p. 164 ; « Puis [...] il ajoutait », p. 169) marquent avec constance la frontière entre pantomime et discours et forment ainsi le cadre de ces tableaux vivants.

« un peu de pantomime » (amplification syntaxique et sémantique)

La fréquence du syntagme « et puis »¹² et celle du verbe « ajouter », en clause de pantomime notamment, rejoint l'un des traits stylistiques d'un discours fondé sur l'adjonction. Le coordonnant « et » procède ainsi régulièrement à des ajouts surnuméraires, comme en témoigne la place du point-virgule ou de la virgule en amont. Dans un passage particulièrement significatif, le « et », qui apparaît massivement, coordonne moins qu'il ne relance, en empilant : « ; et il ajoutait », « ; et quand tu en aurais fait », « ; et il chantait », « , et qui en a », « , et il en mesurait », « , et il s'y étendait », « , et il levait le pied », « ; et il croyait voir », « ; et le grand homme », « ; et en parlant ainsi », « , et il imitait », « , et cherchait encore » (p. 58-60). Il s'agit moins ici d'un *et* de culmination, tel que l'analyse Léo Spitzer¹³, qu'un *et* de relance par accumulation.

Si l'écriture de la pantomime procède par couplage (récurrence significative du balancement « tantôt... , tantôt... » : p. 72, p. 128, p. 138), elle manifeste une prédilection, parfois très accentuée, pour le rythme ternaire¹⁴. Et tend surtout au débordement de l'énumération dans l'accumulation¹⁵. Il en va ainsi de la longue liste des participes présents (« criant », « chantant », « se démenant », « faisant », « se divisant », « courant », « s'arrêtant », « étincelant », « écumant ») qui dépeint Rameau homme-orchestre (p. 139-140). Diderot prend indéniablement plaisir, comme le note Michèle Noailly, « à accumuler », « surtout pour décrire le comportement virevoltant du Neveu »¹⁶. De telles accumulations participent d'une tendance à l'empilement qui orchestre aussi une sortie du linéaire, de l'ordre de la simultanéité : Rameau n'interprète pas vingt rôles, il *se divise* (p. 140) en vingt rôles.

L'écriture de la pantomime est alors traversée par l'isotopie de l'intensif, que l'on retrouve avec l'adverbe « si » (« si voisin de la folie », p. 137), le déterminant totalisant (« à tout son

12. « Et puis » est l'indice et l'agent du « bavardage sans frein et sans suite », pour Georges Daniel, lequel a noté sa fréquence dans *Le Neveu de Rameau* (op. cit., p. 235).

13. Spitzer L., « The style of Diderot », *Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*, Princetown University Press, 1948, p. 135-191.

14. Sur un exemple de pantomime particulièrement éloquent : « gestes, grimaces, contorsions », p. 137 ; « démarche, maintien, geste », « prêtre, roi, tyran », « commande, menace, s'emporte », « précision, vérité, chaleur », p. 138 ; « délicatesse, force, douleur », « criant, chantant, se démenant », p. 139 ; « mêlait, ruisselait, sillonnait », « pleurait, riait, soupirait » ; « ou attendri, ou tranquille, ou furieux », « immobile, stupide, étonné », p. 140.

15. Voir Chisogne S., « Poétique de l'accumulation », *Poétique*, n° 115, Seuil, 1998, p. 289.

16. Noailly M., « Diderot, le couple et la série : étude sur la coordination dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information grammaticale*, n° 52, 1992, p. 17-20, p. 18.

désespoir», p. 140), les superlatifs (« la plus singulière », p. 139; « la plus plaisante et la plus ridicule », p. 169), l'hyperbole (baroque : « il descendait jusqu'aux enfers », « il déchirait le haut des airs », p. 138; ou pathétique : « il l'arrosa d'un torrent de larmes », p. 140), les séries de termes au sémantisme fort (« douleur », « malheureux », « désespoir », p. 140); l'écriture procède d'une exaltation progressive que certains termes (« fracas », « tonnerre », p. 140) ne sont pas loin de rapprocher du sentiment du sublime, dans la lignée de la théorisation de Burke¹⁷. MOI concède d'ailleurs à Rameau une certaine propension au sublime : « quelque sublime que vous soyez... » (p. 63). L'isotopie de l'intensif n'en est pas pour autant le privilège exclusif de la pantomime. On la retrouve dans de nombreux commentaires du philosophe à propos de l'exécution de certaines « scènes »¹⁸; ou encore dans deux interrogations identiques, et symptomatiques, de MOI, mettant en évidence l'antagonisme (« comment se fait-il que dans ta mauvaise tête, il se trouve des idées si justes, pêle-mêle, avec tant d'extravagances », p. 77; « comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité..., vous soyez aussi aveugle... », p. 145-146). L'intensité étant plutôt le sceau de Rameau lui-même, elle transcende en cela conversation et gesticulation

« vous dansez, vous avez dansé et vous continuerez de danser la vile pantomime » (singularités temporelles et aspectuelles)

La rupture la plus sensible est surtout temporelle. L'usage de l'imparfait, temporalité majoritaire de la pantomime, peut créer un effet d'énallage temporel au regard du discours qui l'enclasse (le premier verbe introducteur du dialogue est bien au présent : « il m'aborde »). Plusieurs stratagèmes interviennent toutefois pour atténuer l'effet de disjonction. Lors de la très longue pantomime de l'homme-orchestre (p. 137-139), l'introduction se réalise par un verbe au présent « le voilà qui se met... » (p. 137), avant de glisser, dès le deuxième verbe, à l'imparfait : « et de temps en temps il s'écriait ». Après une brève intervention du narrateur (« et je dis : bon; voilà la tête qui se perd, et quelque scène nouvelle qui se prépare », p. 137), la pantomime est réamorcée, exactement sur le même modèle : l'aspect inchoatif se retrouve dans l'emploi du verbe partir, également au présent (« en effet, il part d'un éclat de rire »), immédiatement suivi d'une série de verbes à l'imparfait (« il entassait et brouillait », p. 138). À la dimension singulative succède donc un imparfait (« il entassait et brouillait ensemble ») à valeur d'emploi itérative (que révèle notamment les locutions adverbiales récurrentes « de temps en temps » et « tantôt... tantôt »), qui contribue à brouiller les bornes de la successivité. En ce sens, la rupture tonale, réalisée presque systématiquement sur le mode de l'ajout (« Puis se relevant brusquement, il ajouta d'un ton sérieux

et réfléchi », p. 64), est aussi celle d'un retour au linéaire, associé ici à un retour au calme et au sérieux.

Les semi-auxiliaires introducteurs témoignent d'une grande variabilité temporelle : le présent, dont l'emploi peut être favorisé par la présence d'un déictique (« Puis le voilà qui se met » p. 137), côtoie le passé-simple (« Puis il se mit à contrefaire son homme », p. 95; « il se mit à faire un chant », p. 128) ou l'imparfait (« puis il se remettait », p. 58). S'il paraît difficile d'établir des nuances entre ces emplois, leur usage révèle surtout la volonté de créer une liaison aspectuelle (inchoative) afin de faciliter le décrochage vers la « temporalité spectaculaire (répétitive, suspendue) du jeu d'acteur »¹⁹, qui est essentiellement à l'imparfait. L'aspect suspensif de cette temporalité est en outre renforcé par l'usage abondant des formes en -ant, participes présents qui traduisent le procès en cours (« criant », « chantant », « se démenant », etc., p. 139-140) et gérondifs (« en murmurant », « en levant les mains au ciel », p. 137); formes qui renvoient aussi bien à l'imitation elle-même (« imitant si parfaitement l'hypocrite », p. 166), qu'à l'objet de l'imitation, exprimant un procès (« l'homme suppliant ») ou une propriété (« l'homme complaisant ») (p. 163).

Il existe également deux moments de gesticulation entièrement rédigés au présent (p. 70, p. 163-164), le second étant encadré de façon notable par deux occurrences du mot *pantomime* qui relèvent du discours du neveu. À l'ouverture, le substantif masculin désigne l'acteur : « je suis excellent pantomime »; en clôture, au féminin, il renvoie à la performance : « voilà ma pantomime ». Cet encadrement par le discours du neveu, glosant son interprétation tout en se soumettant à l'évaluation (« comme vous en allez juger », p. 163), explique sans doute en partie l'usage du présent qui permet de jouer à plein l'hypotypose²⁰ pour l'exécution de ce tableau, construit sur la parataxe²¹ et sur des phrases réduites à leur expression canonique (« il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte; il ferme une fenêtre; il tire les rideaux », p. 163-164). En outre, la pantomime rédigée au présent engendre une réflexion du philosophe sur l'art de travestir (« masques ridicules ») et de rendre visible (« je vois Pantalon ») (p. 164), et la domination sans partage de Rameau en ce domaine.

Du point de vue des tiroirs verbaux, la pantomime passe donc occasionnellement par le présent et majoritairement par l'imparfait, instaurant un brouillage qui crée la continuité parfaitement résumée par MOI au terme de l'œuvre : « vous dansez, vous avez dansé et vous continuerez de danser la

17. L'ouvrage d'Edmund Burke (1757) a été traduit en 1765 sous le titre *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*.

18. Commentaires du philosophe : « J'étais confondu de tant de sagacité, et de tant de bassesse; d'idées si justes et alternativement si fausses; d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune » (p. 68); commentaires de Rameau sur sa propre pratique (« Et puis nous avons l'air si pénétré, si vrai », p. 105).

19. Lojkine S., « Discours du maître, image du bouffon, dispositif du dialogue : *Le Neveu de Rameau* », *Discours, Image, Dispositif*, dir. Ph. Ortel, L'Harmattan, 2008, p. 97-123. En ligne, <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/DiderotNeveu.php>>.

20. Le présent peut être considéré comme un marqueur discriminant de l'hypotypose.

21. La parataxe n'est pas l'apanage de la pantomime et constitue plutôt un facteur de continuité stylistique. Témoins, ces passages dialogués dans lesquels le neveu use de la parataxe pour transcrire une série d'actions : « Je me hâte d'ôter mon manchon. J'ouvre le clavecin. J'essaie les touches. Je suis toujours pressé » (p. 81); ou encore pour évoquer les agissements d'un autre personnage : « Il se couvre le visage du masque. Il endosse la simarre. Il appelle son chien; il le caresse. Il lui donne la gimblette » (p. 100).

vile pantomime» (p. 168). En ce sens, Rameau est donc aussi du côté de la permanence²².

«voilà ma pantomime» (geste déictique)

Le plus souvent adjointe au discours (postérieure ou simultanée), parfois objet du discours (jusqu'à la modalisation autonymique évoquée plus haut), la pantomime s'inscrit également dans la continuité en intégrant différentes formes de discours autres. Le discours direct inséré est le plus fréquent, que celui-ci s'adresse à un personnage (« il disait : oui ma petite reine », p. 64) ou à Rameau lui-même (« La quelque chose qui est là et qui me parle et me dit : Rameau, tu voudrais... », p. 58); ou concerne encore d'autres personnages évoquant le neveu (« on dirait : c'est lui qui a fait... », p. 58). On trouve également des formes de discours indirect (« et c'est ainsi que l'on dirait le matin que tu es un grand homme », p. 60) et de discours (mimé?) narrativisé (« il contrefaisait l'homme qui s'irrite, qui s'attendrit, qui commande, qui supplie, et prononçait, sans préparation, des discours de colère, de commisération, de haine, d'amour », p. 155).

Le lien avec les passages dialogués peut aussi se comprendre à travers l'usage des déictiques qui traduisent un même désir de monstration. Ainsi que l'écrit Marian Hobson, « le champ déictique du dialogue s'étend du verbe au geste, et les pantomimes en prennent la structure »²³. Au-delà des adverbes (« ici », « là ») ou des phrases inaugurées par le présentatif prédicatif « c'est » (« c'était une femme qui se pâme de douleur; c'était un malheureux livré à tout son désespoir », p. 140; « c'était le mépris, le dédain, l'ironie », p. 154²⁴), on peut observer le rôle singulier du présentatif « voilà ». Mot polyvalent, inclassable du point de vue catégoriel, doublement déictique (*vois là*), « voilà » possède deux fonctions essentielles : d'une part, il structure l'argumentation de la dispute et le jeu entre les répliques (rôle anaphorique, le plus souvent résomptif dans l'œuvre²⁵); d'autre part, il introduit sur la scène les protagonistes ou différents éléments (rôle déictique : « Ah! ah! vous voilà, monsieur le philosophe! », p. 46) et contribue ainsi à mettre sous les yeux : dans ce cas de figure, il sert, bien souvent, d'embrayeur à la pantomime²⁶.

22. Comme en témoignent, à de nombreuses reprises, les séries verbales ternaires, à l'instar de celle sur le verbe « danser » : « j'ai lu et je lis et relis sans cesse », « je suis moi et je reste ce que je suis » (p. 110-111).

23. Hobson M., « Déictique, dialectique dans *Le Neveu de Rameau* », *Textuel*, n° 11, 1992, p. 11-19, p. 16.

24. Ce trait (ce geste) qui permet de juxtaposer les différents tableaux est toutefois bien moins récurrent que dans l'ekphrasis des *Salons*. Voir à ce sujet Éric Bordas, « Le geste déictique averbal de Diderot dans le *Salon* de 1761 », *L'Information grammaticale*, n° 115, 2007, p. 37-41.

25. Par exemple : « le point important est d'aller librement à la garde-robe. Voilà le grand résultat de la vie dans tous les états » (p. 69); « 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 » (p. 84); « voir les grands, étudier leurs goûts, se prêter à leur fantaisie, servir leurs vices, approuver leurs injustices, voilà le secret » (p. 87).

26. Il serait possible d'adjoindre une troisième fonction, dépendante des deux autres, lorsque « voilà », dans un emploi figuré, si l'on veut, signale le dévoilement (et valide alors au moins un aspect de la dimension heuristique de ce dialogue) : « ah vous voilà vous autres » (p. 53).

« Voilà » joue un rôle dans la théâtralisation en exhibant notamment l'ouverture de la pantomime : « Le voilà donc assis au clavecin » (p. 72); inaugurant à de nombreuses reprises le passage à la représentation gestuelle, le marqueur d'accompli est souvent accompagné de l'adverbe marquant l'enchaînement : « et puis le voilà qui se met à se promener » (p. 137); « Puis le voilà qui se met à contrefaire la démarche » (p. 169); « Et puis le voilà qui sanglote et qui pleure, en disant » (p. 169).

À l'intérieur du discours qui émaille les interprétations, « voilà » se lie également à la pantomime en introduisant la dimension inchoative (le processus) : « il esquissait les caractères des passions avec une finesse et une vérité surprenantes; puis il ajoutait : "C'est cela, je crois? voilà que cela vient; voilà ce que c'est que de trouver un accoucheur qui sait irriter, précipiter les douleurs, et faire sortir l'enfant" » (p. 155) : la première occurrence marque le surgissement, l'engendrement de la pantomime (illustrant la fonction pour ainsi dire maïeutique du présentatif). Cet aspect, déjà évoqué avec les semi-auxiliaires inchoatifs, est par ailleurs l'un des traits du discours inaugural de la pantomime, dans lequel on observe une gradation sémantique et rythmique. L'aspect inchoatif (« il commençait à entrer en passion », « cela vient ») se lie à l'isotopie de l'élévation²⁷ (« tout bas » « il élevait le ton », « vinrent ensuite », p. 137). L'échauffement de l'interprète s'accorde avec le mouvement extensif de la pantomime, à vocation totalisante (« *tout y était* », « *tout un orchestre* », etc., p. 139).

Le principe d'épuisement du réel s'appuie alors sur le phénomène de superposition. La progression fondée sur la successivité, sémantiquement (« se succédaient », p. 72; « successivement », p. 138), ou par le jeu du piétinement syntaxique (séries énumératives)²⁸ est redoublée par un effet de verticalité : la superposition se traduit notamment par le sémantisme de certains adverbes, comme « ensemble » ou de certains verbes, tels que « entassait », « brouillait » (p. 138). Cette exemplification de l'aptitude à ajouter et entasser lors de la représentation correspond à un trait essentiel du caractère de Rameau, qu'illustrent assez bien les variations sur le verbe « mêler »²⁹. L'écriture de la pantomime est donc à l'image du portrait moral de Rameau, tel qu'a pu notamment le décrire Jean Starobinski, à partir du principe de la variabilité³⁰; elle présente la particularité de suggérer

27. Enjeu essentiel chez Diderot, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le discours de Rameau : « alors l'âme s'élève, l'imagination s'échauffe, s'enflamme et s'étend » (p. 103).

28. Séries de termes variés qui occupent une même place syntaxique (nominales : « c'était le mépris, le dédain, l'ironie »; ou verbales : « il soupirait pleurait, se désolait »; « l'homme qui s'irrite, qui s'indigne, qui se désole », p. 154-155).

29. Le neveu, dont l'esprit fait cohabiter « pêle-mêle » (p. 77) extravagances et idées justes, entrelace les motifs : « la plainte de ceux qui vont périr, *mêlée* au sifflement des vents, au fracas du tonnerre » (p. 140). Face à cela, « l'homme de bon sens écoute et *démêle* son monde » (p. 45), dans la mesure du possible : « J'avoue que je ne saurais *démêler* si c'est de bonne foi ou méchamment que vous parlez » (p. 104). Le verbe « brouiller », employé pour décrire la représentation, fait aussi écho au portrait moral de l'incipit : « il faut que les notions de l'honnête et du deshonnête soient bien étrangement *brouillées* dans sa tête » (p. 43).

30. Starobinski J., *Diderot, Un diable de ramage*, « L'incipit du *Neveu de Rameau* », *op. cit.*, p. 117-137, p. 118.

deux mouvements : tout en ajoutant, successivement, elle entasse, brouille, mêle, verticalement.



Idiotisme apparent dans la grammaire générale de l'œuvre, la pantomime n'en reste pas moins structurée par les deux dimensions fondamentales du style de Diderot : principe d'extension et principe de binarité, se réalisant ici sous la forme d'adjonction, d'accumulation, de dédoublement. Si ces deux structures peuvent faire écho au combat de l'imagination (ou du génie qui crée) et de la raison (ou de la méthode qui ordonne)³¹, la première semble cependant prendre le pas sur la seconde ; l'extension est logiquement exacerbée dans la représentation d'interprétations (gestuelles, musicales, vocales), qui relèvent d'une forme d'enthousiasme, de démesure et de déraison.

Au regard du dialogue, la temporalité de la pantomime est donc de deux ordres, successivité (discours puis pantomime) ou simultanée (discours et pantomime se superposant rétrospectivement). Ces deux dimensions, essentielles, nourrissent par ailleurs les transcriptions, qui procèdent par ajout et effet de concomitance. La tension constante entre deux ordres participe d'un épuisement qui cherche à dire la démesure de cet art muet en déjouant la linéarité. Inscrite par l'imparfait dans une dimension non-bornée, marquée du sceau de l'accumulation, de l'intensif, la pantomime, « forme-sens limite », « paradoxe actif de l'entretien »³², constitue bien un autre aspect de cette opposition continu/discontinu évoquée par Jean-Pierre Seguin³³ ; et notamment au sens où elle témoigne d'un « fantasme » récurrent chez Diderot : le redoublement de « l'ordre successif de la langue » par le « le jeu concertant-déconcertant des pantomimes, actualisations hiéroglyphiques exaltant l'ordre de l'art »³⁴.

31. Ainsi que les oppose, pour mieux les réconcilier, Michèle Noailly (*op. cit.*, p. 17), commentant la thèse de Georges Daniel (*op. cit.*).

32. Chartier P., *op. cit.*, p. 113.

33. « le bizarre et l'hétéroclite sous le nom du cohérent » selon la formule de Jean-Pierre Seguin dans « La continuité comme principe stylistique dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information grammaticale*, n° 52, 1992, p. 21.

34. Chartier P., « De la pantomime à hiéroglyphe : de l'ordre de la langue, l'ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 46, 2011, p. 85-106, p. 106.

Ainsi, extension et couplage se doublent d'une troisième dimension, plus volontiers verticale, ou tabulaire, fondée sur la concomitance temporelle, le piétinement syntaxique et la superposition sémantique qui exaltent l'ampleur encyclopédique de la représentation. *Le Neveu de Rameau* met face à face deux postures, deux positions, deux façons de jouer, antagonistes et complémentaires ; mais au jeu de la pantomime (la mention finale du roi, qui lui aussi fait son pas de danse, évoque le terme de la partie d'échecs), nul ne pourra *damer le pion*³⁵ au fou de cour.

Julien RAULT
Université de Poitiers

AUTHIER-REVUZ J. (1995), *Ces Mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, coll. « Sciences du langage », 2 tomes (réédition Lambert Lucas, 2012).

BORDAS É. (2007), « Le geste déictique averbal de Diderot dans le *Salon de 1761* », *L'Information grammaticale*, n° 115, p. 37-41.

CHARTIER P. (1992), « L'Entretien dans *Le Neveu de Rameau* et *Le Paradoxe sur le comédien* », *Textuel*, n° 11, p. 101-113.

CHARTIER P. (2011), « De la pantomime à hiéroglyphe : de l'ordre de la langue, l'ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 46, p. 85-106.

CHISOGNE S. (1998), « Poétique de l'accumulation », *Poétique*, n° 115, Seuil.

DANIEL G. (1986), *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Droz.

HOBSON M. (1992), « Déictique, dialectique dans *Le Neveu de Rameau* », *Textuel*, n° 11, p. 11-19.

LOJKINE S. (2008), « Discours du maître, image du bouffon, dispositif du dialogue : *Le Neveu de Rameau* », *Discours, Image, Dispositif*, in Ph. Ortel (dir.), L'Harmattan, p. 97-123.

NOAILLY M. (1992), « Diderot, le couple et la série : étude sur la coordination dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information grammaticale*, n° 52, p. 17-20.

SEGUIN J.-P. (1992), « La continuité comme principe stylistique dans *Le Neveu de Rameau* », *L'Information Grammaticale*, n° 52, p. 21-25.

SPITZER L. (1948), « The style of Diderot », *Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*, Princetown University Press, p. 135-191.

STAROBINSKI J. (2012), *Diderot, Un diable de ramage*, NRF, Gallimard.

35. « il n'y en a aucune à qui nous ne damions le pion » (p. 103).