

MADDALENA MAZZOCUT-MIS  
RITA MESSORI

# ACTUALITÉ DE DIDEROT

Pour une nouvelle esthétique

© 2016 – ÉDITIONS MIMÉSIS  
www.editionsmimesis.fr  
e-mail : info@editionsmimesis.fr  
Collection : *Philosophie*, n.  
ISBN : 9788869760587

© MIM EDIZIONI SRL  
P.I. C.F. 02419370305

Cedif Diffusion  
Pollen Distribution

# SOMMAIRE

## DIDEROT CRITIQUE D'ART : REPRÉSENTATION, SENTIMENTS ET ÉCHANGES

*Elisabeth Lavezzi*  
« THÉORIE ET CRITIQUE D'ART CHEZ DIDEROT » 15

*Giuseppe Pucci*  
« LE PHILOSOPHE ET L'ARTISTE : DIDEROT ET FALCONET  
SUR LES ARTS VISUELS DES ANCIENS » 29

*Michele Bertolini*  
« SENTIR ET REPRÉSENTER LE TEMPS : LES FORMES ESTHÉTIQUES  
DE LA TEMPORALITÉ DANS LES SALONS » 41

*Claudio Rozzoni*  
« L'ANTRE DE DIDEROT. FANTÔMES, SENTIMENTS, VÉRITÉ » 61

## DIDEROT ESTHÉTICIEN : FORME ET SENSIBILITÉ

*Stéphane Lojkin*  
« La ligne de Protogène. Lignes, liaisons, affinités » 81

*Andrea Gatti*  
« Diderot et l'esthétique de l'empirisme anglais. Du dessin  
et de la théorie des formes » 97

*Rita Messori*  
« Poétique et materialisme sensible :  
Diderot et la description animée » 113

DIDEROT ET LES SCIENCES :  
MATÉRIALISME, SOCIÉTÉ ET ÉTHIQUE

<i>Annie Ibrahim</i> « Diderot et la métamorphose des corps : vers un anti-spécisme ? »	137
<i>Annamaria Contini</i> « Forme et sensibilité, de Bordeu à Diderot »	151
<i>Maddalena Mazzout-Mis</i> « À table avec Diderot »	171
<i>Paolo Quintili</i> « Le problème de l'individualité biologique et historique dans Le Neveu de Rameau »	199

PAOLO QUINTILI

LE PROBLÈME DE L'INDIVIDUALITÉ  
BIOLOGIQUE ET HISTORIQUE  
DANS *LE NEVEU DE RAMEAU*

*La lecture hégélienne dans la Phénoménologie de l'esprit*

Dans une contribution récente au Colloque International de Pise, « Diderot. L'uomo le arti e la tecnica » (26-27 septembre 2013), j'ai eu l'occasion de souligner la portée actuelle de la figure du *Neveu de Rameau* à l'intérieur de la production littéraire et philosophique diderotienne à part entière<sup>1</sup>. Le présent essai vise à développer certains thèmes conducteurs que dans ce contexte je n'ai fait qu'ébaucher. En particulier, le thème de la nouvelle *individualité biologique* et organique – la personne (le masque) du *Neveu* – que Diderot aborde dans une perspective multiple et originelle. Commençons, donc, par une lecture célèbre du *Neveu*, celle de Hegel.

*Le Neveu de Rameau* entre dans l'œuvre de Hegel comme l'une des figures de l'esprit (*Geist*). Comme une *tragédie de la liberté*. En quel sens faut-il entendre ce mot de « tragédie » ? La tragédie du *Neveu* est la même que vit *Don Quichotte* de Cervantès, auquel Diderot se réfère dans *Les Deux amis de Bourbonne* comme au modèle du conteur historique « qui a pour objet la vérité rigoureuse ». Sa tragédie consiste en ceci : le neveu est un individu culturellement libre, il représente la liberté absolue du langage de la culture — *Kultur*, ce que Hegel appelle « le monde de l'esprit étranger à lui-même » —, il revendique son autonomie pour soi, par rapport aux lois de l'espèce sociale, mais la signification de son acte individuel de liberté est détachée de la substance éthique, de la communauté des hommes. L'action de *Don Quichotte* n'est pas reconnue par les sujets mis en cause par le héros, qui se bat pour remettre en valeur une justice commune. Ce sujet de l'acte libérateur considère sa mission comme folie et vanité. Mais la vie sensée, enfin, c'est la vie inutile, ludique, que mène ce bouffon du monde féodal qu'est *Don Quichotte* et que

---

1 « *Il Nipote di Rameau, nostro contemporaneo. Letture diderotiane* », Pise, 26-27 septembre 2013.

mènera aussi, après lui, le neveu de Jean-Philippe Rameau, le grand génie de la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'acte ou les actes de liberté du personnage de Diderot sont d'autant plus inutiles qu'ils sont pleins de sens. Sa conscience déchirée, agissant entre ses deux mondes, celui de la « pure conscience de soi » (*reine Selbstbewußtsein*) libre, et le monde de la « réalité effective » (*Wirklichkeit*) de non-liberté, devient geste, allure visible. Comment et dans quelle mesure peut-on voir, dans ce dialogue de Diderot, l'expression pratique d'une conscience prérévolutionnaire, que Hegel fait coïncider avec l'avènement de la crise de l'Ancien Régime, précédant la Révolution française ?

La thèse de Y. Sumi sur *Le Neveu de Rameau* a mis en évidence les entrelacements multiples de la figure néologique de l'*individualité* subjective – Diderot est l'un des premiers à avoir utilisé le mot « individualité », pour décrire son personnage<sup>2</sup> –, de son excentrique polyvalence, avec le développement du matérialisme biologique de Diderot, avant *Le Rêve de D'Alembert*. Y. Sumi a su déceler dans ce « roman de jeu, image génératrice de formes » les avatars d'un sujet biologique complexe, un individu-naturel aux prises avec les apories de la praxis, lorsque l'« espèce » à laquelle il appartient devient espèce historique et sociale<sup>3</sup>.

2 Cf. Y. Sumi, *Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, Tokyo, Librairie-Éditions France-Tosho, 1975, chap. III : « L'individualité : variations insolites sur un néologisme », p. 167-296 ; D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Contes et romans*, édition sous la direction de M. Delon, Paris, Gallimard, 2004, p. 586-587 : « Je n'estime pas ces originaux-là. D'autres en font leurs connaissances familières, même leurs amis. Ils m'arrêtent une fois l'an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite. S'il en paraît un dans une compagnie ; c'est un grain de levain qui fermente qui restitue à chacun une portion de son *individualité naturelle*. Il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les coquins ; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde... ». M. Delon note, à propos du mot « individualité » (p. 1145) : « Ce néologisme apparaît dans les *Essais de théodicée* de Leibniz (1710), puis dans *L'Andrométrie* de Boudier de Villemert (1753), dans *De la nature* de Robinet (1761), dans les *Considérations sur les corps organisés* de Charles Bonnet (1762), dans le *Salon de 1767* de Diderot. Il ne se répand qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il correspond chez Diderot "à la nécessité de penser autrement le sujet" (Thierry Belleguic, "Figures et pouvoirs de l'abject : *Le Neveu de Rameau* ou les Avatars de Narcisse", *Man and Nature / L'Homme et la Nature* 11, 1992, p. 17) ».

3 Cf. Y. Sumi, *Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, op. cit., p. 451, sur les degrés de complexité : « Trois niveaux à dégager de la lecture horizontale,

Dans le sillage de Y. Sumi, j'approfondis ici les implications contenues dans la conception organique de l'individu à un niveau historico-social, en esquissant une brève sémantique historico-littéraire de la gestuelle du *Neveu*<sup>4</sup>, en relation avec l'épanouissement de sa puissance de représentation sur la scène de la vie communautaire, en tant que figure de la praxis révolutionnaire. Lorsque l'espèce historico-sociale (le monde féodal) heurte et étouffe les forces biologiques de ses individus, issus de l'évolution historico-naturelle et culturelle, ces individus deviennent excentriques, bizarres, « monstrueux » par rapport à la normativité<sup>5</sup>. En termes politiques, ce sont des sujets révolutionnaires, tout en continuant à être partie de l'espèce entière, avec les contradictions qui en découlent sur le plan de la praxis<sup>6</sup>. On peut suivre ce trajet tout au long des péripéties dramatiques de LUI, l'autre, qui se met en scène en tant qu'original, unique, « inégal » (*iniquus*)<sup>7</sup>, devant l'œil jugeant de MOI. On arrivera à entrevoir, par là, quelles sont les

---

qui s'accorde à merveille avec le mouvement *linéaire* de l'énoncé caractérisant le "portrait" de Rameau dans le prologue :

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

Sans doute aurait-on une large voie d'accès vers la structure profonde de l'œuvre si l'on étudiait cette thématique de l'individu répartie en trois niveaux ».

- 4 Cf. les études de R. Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », dans *Le Cœur et la Raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Préface de R. Pomeau, Oxford-Bruxelles-Paris, Voltaire Foundation, 1990, pp. 268 et suiv. et Id., « Diderot et la fonction du geste », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie (RDE)* 23, 1997, p. 79-87.
- 5 Cf. A.-M. Chouillet (édition coordonnée par), *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, avec la collaboration de S. Albertan-Coppola, M. Buffat, R. Rey, Paris, Champion, 1991 et D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, édition établie par J. et A.-M. Chouillet, « Commentaires », Paris, Librairie Générale française, 1984, p. 337-365.
- 6 Cf. D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, éd. R. Desné, 1972. MOI, le philosophe s'écrit, p. 100 : « Étendons notre vue sur les siècles à venir, les régions les plus éloignées, et les peuples à naître. Songeons au bien de notre espèce » ; LUI répondra, p. 174 : « Ce que nous appelons des espèces, de toutes les épithètes la plus redoutable, parce qu'elle marque la médiocrité, et le dernier degré du mépris. Un grand vaurien est un grand vaurien, mais n'est point une espèce » (je souligne).
- 7 Cf. l'épigraphie d'Horace, en tête du *Neveu de Rameau* : *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis* : « Né sous les auspices de tous les Vertumnes, inégal » (Lib. II, *Satyr.* VII). Cf. *Le Neveu de Rameau, op. cit.*, édition établie par M. Delon, p. 1142 : « "Vixit inaequalis", il [Priscus] vivait sans cesse différemment, tantôt riche et tantôt misérable, sénateur ou bien affranchi, souteneur à Rome et philosophe à Athènes. Vertumne est un dieu romain des Jardins et des Verges qui "présidait aux pensées des hommes, c'est pour cela, c'est-à-dire pour marquer la diversité

implications formelles qu'ont ces pantomimes critiques avec le langage du théâtre diderotien.

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

un *écart* par rapport à la normativité : d'où la notion de *monstre*, figure obsédante de la « vie » organique (les poumons de Rameau). D'un autre côté, l'idée d'*écart* s'identifie à celle de *génie* si le lecteur se situe au niveau esthétique de l'œuvre (extravagances de l'homme de génie). Or, Rameau est esthétiquement *aliéné* dans le dernier paragraphe du prologue, où le lecteur trouve, au lieu de Jean-François, le nom de l'oncle Jean-Philippe. En tant que musicien, le personnage se révèle donc *raté* ; son absence dans la dernière phase du portrait connote bien sa « mort » esthétique. C'est dans cette opposition de la « vie » (biologique) et de la « mort » (esthétique) annoncée dès le prologue, que se jouent, s'affrontent et se combinent tous les thèmes relevant du niveau *social* de l'œuvre.<sup>8</sup>

Hegel a été le premier à avoir remarqué qu'à propos de Rameau, il s'agit d'une figure de l'éthique sociale qui remet en jeu toutes ses valeurs<sup>9</sup> et dont la praxis s'écarte progressivement d'une normativité définie, en quête, néanmoins, d'universalité, de *consensus communis aestheticus*<sup>10</sup>. Ses célèbres remarques sur l'*aliénation* de l'esprit et sur sa signification phénoménologique, ont subi, tour à tour, le destin d'être ou bien simplement expulsées de l'analyse philologique, comme relevant de l'ordre de l'« ana-

---

prodigieuse de leurs pensées qu'on feignait qu'il se changeait en autant de figures qu'il voulait" (*Trévoux*) ».

8 Y. Sumi, *Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, *op. cit.*, p. 450.

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

10 Cf. R. Rey, « La morale introuvable », dans A.-M. Chouillet (édition coordonnée par), *Autour du Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 59-87.



chronisme » et/ou de l'« erreur psychologique<sup>11</sup> » ; ou bien, plus récemment, elles ont été saisies dans le champ des « curiosités d'antiquaire », utiles, certes, à nous faire entendre l'envergure de la condamnation idéaliste qui s'adresse, à l'époque de la Restauration, contre la prétendue « fauité culturelle » des Lumières<sup>12</sup>.

Tout en reconnaissant les limites historiques, indéniables, de la lecture hégélienne, préoccupée surtout de la teneur interne de la dialectique phénoménologique jusqu'à laisser disparaître la figure réelle du vrai Rameau, en chair et en os<sup>13</sup> — elle garde sa pertinence au niveau de cette analyse du social individualisé dans l'histoire par rapport à l'épanouissement de l'individualité subjective concrète et naturelle. La personne du *Neveu* est le symbole de l'*écart absolu*, de la rupture de la praxis face à l'universalité négative de « l'en-soi » — ici : la communauté socio-biologique de l'espèce historique humaine et ses structures de pouvoir, d'où se dégagent les thèmes du « génie raté », du talent méprisé, de l'industrie sociale ludique. C'est une image de rupture coïncidant par sa dynamique temporelle, suivant la lecture hégélienne, avec un moment donné de l'histoire : la Révolution française.

L'attitude organico-sociale de l'individu Rameau, sa manière anarchique de s'adapter, de se transformer, de s'individualiser *de façon vitale* en plusieurs sujets sociaux, sans appartenir à aucun, ne devient celle d'une conscience révolutionnaire, suivant Hegel, qu'aux yeux d'un lecteur actuel (Moi) qui regarde avec l'œil critique de la « conscience tranquille » le déchirement que l'en-soi social impose à l'individu actif. Mais sans l'action anarchique du sujet déchiré (le Lui), cette dernière conscience ne saurait rien *faire*, de son simple regard de connaisseur. Moi *n'est* rien éthiquement sans Lui. Or, les deux sujets sont complémentaires, aussi bien sur le plan ontologico-historique (l'un *n'est* rien sans l'autre) que sur le plan gnoséologico-morale (« l'homme de bien », Moi, ne « démêlerait pas son monde » sans l'autre, ne *saurait pas* le faire sans Lui)<sup>14</sup>. Dans la longue citation que

11 J. Fabre, *Introduction à Le Neveu de Rameau*, Genève, Droz, 1977, p. VII-XCV et 325-326.

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

13 Cf. *Le Neveu de Rameau*, éd. J. et A.-M. Chouillet, *op. cit.*, « Commentaires », p. 353-355.

14 Sur cette dialectique MOI-LUI voir l'analyse magistrale de J. D'Hondt, *Diderot. Raison, philosophie et dialectique. Suivi du Neveu de Rameau*, texte établi et présenté par E. Puisais et P. Quintili, Paris, L'Harmattan, 2012 ; et Id., *Hegel et l'hégélianisme*, Paris, PUF, 1982, p. 96-97, sur la dialectique concrète.

Hegel fait, ou plutôt dans la paraphrase de différents lieux du *Neveu* sur le « langage de la conscience déchirée », on ne trouve qu'une adjonction de la main de Hegel lui-même, insérée entre les guillemets du texte, c'est la suivante : « Elle [la conscience honnête] ne pourra refuser *d'entrer* dans tous ces tons et de *parcourir* de haut en bas toute l'échelle des sentiments, depuis le rejet et le mépris le plus profond jusqu'à la plus haute admiration et émotion<sup>15</sup> ». Rameau le fou, musicien raté, fait la même chose avec son oncle, par rapport auquel il est aliéné : il met en scène, dans le Café de la Régence, par le geste et l'imitation corporelle de la substance sonore, les musiques de tous les autres qui ne sont pas LUI, mais qu'il comprend dans leur extériorité purement formelle, il les parcourt de haut en bas, dans une page célèbre :

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air (...). On faisait des éclats de rire à entrouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien ; il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie qu'il est incertain qu'il en revienne (...). Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur.<sup>16</sup>

LUI est doué, comme les Bertin, les Briasson, les Barbier, les Bernard, les grands riches, dans leur milieu bourgeois<sup>17</sup>, de l'*industrie* musicale, de la force mécanique nécessaire pour donner une bonne représentation extérieure, formelle et gestuelle, de son art, mais il n'en a pas le *génie*, qui pourrait lui permettre de la penser aussi et de l'affirmer universellement en tant que sienne, pour produire de la musique de valeur, reconnue par tout le monde. Or, ce phénomène que Hegel appelle de « l'esprit étranger à lui-même », dont l'individu Jean-François est un exemple, c'est le symbole

15 G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 353 (je souligne).

16 *Le Neveu de Rameau*, éd. R. Desné, *op. cit.*, p. 167.

17 *Ibidem*, p. 97 ; voir M. Roustan, *Les philosophes et la société française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Picard et fils, 1911, chap. VII : « Les philosophes et la bourgeoisie », p. 225-45 : « Le type du bourgeois et le bourgeois du XVIII<sup>e</sup> siècle : Barbier — Points de contact de l'esprit bourgeois et philosophique ».

d'une *double faillite*<sup>18</sup>. Il peut prendre sa consistance visible par la gestuelle d'un corps sacrifié devant l'œil d'un spectateur critique, qui le fait sien, y pénètre et s'en éloigne à la fois. Alors, c'est là un masque comique *plein* de sens, sur le théâtre de la modernité, et le tableau d'une société *vide* de significations éthiques, qui prennent la parole en même temps<sup>19</sup>.

La « pure intellection » des Lumières (*Einsicht*, le point de vue de l'intelligence analytique du premier regard de Lui), personnifie le conflit du sujet avec son propre corps et avec celui de la société à laquelle il le sacrifie (c'est le thème de *La Religieuse*, aussi). Rameau l'exprime de manière ludique, dans ce mouvement négatif de la conscience de soi individuelle, esthétiquement morte mais biologiquement active, contre son négatif socialisé (l'autre, le double). La conscience de Jean-François Rameau se donne à voir à l'œil critique dans son action industrielle — on expliquera par la suite le sens de cette *industrie*<sup>20</sup> — son corps est celui d'un sujet hors d'espèce, dont la spécificité est celle de se donner du mouvement pour rien (la pantomime). Rameau est une individualité intellectuelle pure, qui juge et « met tout en pièce » sans reconstituer en unité les représentations du monde qu'il considère dans son acte jugeant. Il est dépourvu de la force de pénétrer cette essence universelle de son monde, la collectivité féodale, dans sa signification éthico-politique intime. Pour cela, il faudra le second regard de l'œil critique de Moi. En ce sens, le neveu est un homme doué d'esprit, de talent, d'une *industrie organique* — termes d'une certaine manière synonymes, on le verra — qui fait de son corps l'« instrument » d'expression, apte à représenter mécaniquement le sens extérieur des œuvres, qu'il envie aux musiciens rivaux : mais il est dépourvu du *génie* pour les concevoir lui-même, en tant que Moi.

18 Cf. Y. Sumi, *Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, op. cit., p. 450 : « Plus qu'un animal (vie organique), mais moins qu'un homme de génie (mort esthétique), l'individu se doit de vivre comme un *écart social* ; cela revient à dire que l'image de l'individu social, dans le cas du *Neveu de Rameau*, se trouve *doublement aliénée* soit par rapport à la biologie, soit par rapport à l'esthétique. Ainsi s'explique la prédominance du thème de la *duplicité* ».

19 Voir la note de J. Hyppolite relative à Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Aubier, 1941, à propos du langage « scintillant d'esprit » au XVIII<sup>e</sup> siècle : « L'ordre social subsiste encore en apparence, mais il a perdu toute signification ; il n'est plus là que pour être décrit dans sa perversion (...). Ces conversations elles-mêmes s'élèvent à la conscience de leur propre vanité. — C'est là la description d'une culture pré-révolutionnaire. N'est-ce que cela ? »

20 Voir *infra*, § 2-3.

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

La définition du processus d'éclaircissement critique de la conscience déchirée qui se change, dans son sens socio-historique atteint à l'âge des Lumières, en conscience révolutionnaire (suivant la lecture de Hegel), peut être développée à travers la confrontation avec deux formes littéraires proches du *Neveu*. Le double modèle du roman picaresque et de la *Commedia dell'arte* nous conduit jusqu'aux sources idéales de la *Satyre seconde*<sup>21</sup>. Pourquoi ces modèles ? Ils sont des miroirs antécédents de sociétés féodales qui donnent corps à leurs consciences déchirées et à la grande vérité qu'elles expriment, plus tard, par la bouche du neveu : *la violence d'un pouvoir arbitraire et l'or qui le soutient réduisent les hommes à un destin commun : à l'exercice de la pantomime de l'industrie, de l'esprit, du talent, et les privent d'un génie en tant que conscience et sentiment de l'universel*. C'est un destin arrêté par cette société-espèce historique qui rend les individualités des hommes — on l'a vu, quand ils sont sincères, quand ils ont le courage de la vérité — des « bons à noyer », c'est-à-dire des bouffons.

Sans métaphores, et au delà des mystifications imposées au neveu et par lui, c'est bien cette *industrie* positive des sujets qui prétend à une reconnaissance publique et s'impose comme puissance révolutionnaire au delà des mythes du *ghenos* et du *génie*<sup>22</sup>. À l'égard des phénomènes sociaux généraux, éthiquement vides de sens, les individualités aliénées affirment le droit, paradoxal, à leurs « idiotismes moraux », c'est-à-dire à leurs par-

21 Cf. S. Ferrone (édition coordonnée par), *Commedia dell'arte*, 2 vol., Milano, Mursia, 1985, une « phénoménologie » des bouffons, écrivains-comédiens qui eurent un grand succès en France, où l'on imprime certains de leurs ouvrages dès le xvi<sup>e</sup> siècle. Molière, pour son *Étourdi ou les contretemps* (1655) s'inspire de *L'inavertito, ovvero Scappino disturbato e Mezzettino travagliato* (1628) de Nicolò Barbieri ; Quinault fera la même chose, pour son *Amant indiscret* (1754).

22 Cf. A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Pise, Pacini Editore, 1984, p. 758-759, à propos de la revendication des droits d'auteur, de la part d'un écrivain bourgeois qui se conçoit comme « créateur » et, par là, demande de la reconnaissance juridique et économique pour son travail intellectuel autonome : « Il est intéressant de noter ici la quasi-sécrétion de la notion de création par les problèmes nés de l'extension du marché (...). Il n'est pas surprenant que les revendications d'originalité aient été formulées surtout par ceux qui forment une sorte de plèbe littéraire (...). La condition de l'apparition de l'idée du génie créateur (...) trouve ici ses racines économiques » ; voir D. Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie*, dans *Œuvres*, vol. 3, édition établie par L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 55-116, qui remonte à la même époque du *Neveu* ; et E. Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, édition établie par J. Benoist, Paris, PUF, 1995.

ticularités propres, nouvelles et/ou outrées. Ainsi la nouvelle société bourgeoise étaye ses valeurs, souterrainement, contre la dominance de « l'es-pèce » (féodale) :

Mais, monsieur le philosophe, il y a une conscience générale. Comme il y a une grammaire générale ; et puis des exceptions dans chaque langue que vous appelez, je crois, vous autres savants, des... aidez-moi donc... des... Moi. — *Idiotismes*. LUI. — Tout juste. Eh bien, chaque état a ses exceptions à la conscience générale auxquelles je donnerais volontiers le nom d'idiotismes de métier (...). Et le souverain, le ministre, le financier, le magistrat, le militaire, l'homme de lettres, l'avocat, le procureur, le commerçant, le banquier, l'artisan, le maître à chanter, le maître à danser, sont de fort honnêtes gens, quoique leur conduite s'écarte en plusieurs points de la conscience générale, et soit remplie d'idiotismes moraux (...). Tant vaut l'homme, tant vaut le métier ; et réciproquement, à la fin, tant vaut le métier, tant vaut l'homme. On fait donc valoir le métier tant qu'on peut.<sup>23</sup>

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

Tout irait assez bien sans un certain nombre de gens qu'on appelle assidus, exacts, remplissant rigoureusement leurs devoirs, stricts, ou ce qui revient au même toujours dans leurs boutiques, et faisant leur métier depuis le matin jusqu'au soir, et ne faisant que cela. Aussi sont-ils les seuls qui deviennent opulents et qui soient estimés. Moi. — À force d'idiotismes. LUI. — C'est cela.<sup>24</sup>

Ces idiotismes ont une longue tradition de mise en scène littéraire. Or, il n'est pas certain que Diderot, à l'époque de sa formation, ait connu les œuvres des romanciers espagnols des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et la *Commedia* italienne, où ces phénomènes sociaux liés aux idiotismes sont mis à nu. Par ailleurs, il connaissait bien Molière<sup>25</sup> et Goldoni, dont la pièce *Il Vero*

23 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Desné, *op. cit.*, p. 120-121, Desné note exactement : « Le paysan n'est pas nommé (ni les ouvriers de manufacture). Faut-il penser que ceux qui ne possèdent rien échappent à la règle des "idiotismes" ? » (note 2).

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

25 Cf. A. D. Hytier, « Diderot et Molière », *Diderot Studies*, vol. 8, Genève, 1966, p. 77-103 ; et O. Fellows et J. Batlay, « Présence de Molière dans Diderot : *Tartuffe*

*Amico* (1750) a plus qu'inspiré *Le Fils naturel*<sup>26</sup>, et fut traduite sous le titre *Le Véritable Ami*, par son collaborateur F. V. de Forbonnais, avec l'autre, *Il Padre di famiglia*, traduit par A. Deleyre<sup>27</sup>. Dans le cas du *Père*, Diderot ne fit pas un plagiat, comme l'en accusaient Fréron et Palissot, mais avoua publiquement qu'il avait tenté un changement de genre : transformer une farce comique en comédie sérieuse, « drame bourgeois<sup>28</sup> ». Il voulut démontrer son innocence par le rapprochement de ces deux traductions, préparées en l'occurrence par ses amis encyclopédistes<sup>29</sup>.

*Le Neveu* est conçu, en clandestinité, dans le même contexte polémique de l'affaire Fréron-Palissot et des dédicaces des deux traductions. L'hypothèse que je propose est que Diderot, dans *Le Neveu de Rameau*, a rejoué secrètement, pour son parti philosophique — quelques années après la *Querelle* qui l'oppose à la clique anti-philosophique — les aspects burlesques et picaresques du « farceur » Goldoni<sup>30</sup> (*Il padre di famiglia*, 1750-1754-1764) expulsés de ses pièces publiques. Cependant, la conduite de Diderot à l'égard de son modèle italien n'est

---

comme intexte dans *Jacques le fataliste* », *Diderot Studies*, vol. 20, 1981, p. 99-107 ; O. R. Bloch, *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000.

26 Cf. H. Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève, Droz, 1959 et « Diderot und Goldoni », dans *Diderot und die Aufklärung*, Actes, München, Kraus, 1980, p. 169-95 ; A. M. Wilson, *Diderot. Sa vie et son œuvre*, Paris, Laffont-Ramsay, 1985, p. 228-230, p. 206.

27 Cf. C. Goldoni, *Le Véritable Ami*, trad. Véron de Forbonnais, Avignon [Paris], 1759 ; Id., *Le Père de Famille*, trad. A. Deleyre, Paris, 1759 ; sur les rapports Diderot-Goldoni voir aussi P. Toldo, « Se il Diderot abbia imitato il Goldoni », *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 26, 1895, p. 350-376 ; M. Busnelli, *Diderot et l'Italie*, Paris, Champion, 1925, p. 273-274 ; et surtout A.-M. Chouillet, *Dossier du Fils naturel et du Père de famille*, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 208, p. 75-166.

28 Cf. D. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, dans *Œuvres Complètes*, édition établie par Dieckmann-Proust-Varloot (DPV), Paris, 1975 et suiv., vol. X, à propos de Goldoni, p. 363 : « La moitié des scènes se passent dans la maison d'un père avare. Je laissai là toute cette portion de l'intrigue, car je n'ai, dans *Le Fils naturel*, ni avare, ni père, ni vol, ni cassette. Je crus que l'on pouvait faire quelque chose de supportable de l'autre portion. Je m'en emparai comme d'un bien qui m'eût appartenu. Goldoni n'avait pas été plus scrupuleux ; il s'était emparé de *L'Avare*, sans que personne se fût avisé de le trouver mauvais ; et l'on avait point imaginé parmi nous d'accuser Molière ou Corneille de plagiat, pour avoir emprunté tacitement l'idée de quelque pièce, ou d'un auteur italien, ou du théâtre espagnol ».

29 Cf. M. Busnelli, *Diderot et l'Italie*, op. cit., p. 95-109.

30 Cf. la reconstruction de G. Padoan, « L'erede di Molière », *Quaderni Veneti* 20, 1994, p. 57-96.

pas innocente. La comédie de Goldoni n'était pas une « farce », telle que les apologistes Deleyre, Grimm et De la Porte voulaient la débiter au public, mais se présente déjà sous les apparences que Diderot donnera à la sienne. Goldoni dit de sa comédie : « elle ne comprend pas beaucoup de facéties ou de saillies qui font rire les gens ; au contraire, elle est hautement morale<sup>31</sup> ». D'une part, c'est la satire de l'exalté bourgeois, « Pantalone de' bisognosi », assidu travailleur qui vend bien son industrie, soigne sa renommée, ne veille qu'aux intérêts de sa famille, et est bafoué par sa femme, trompé par un instituteur imposteur etc. D'autre part, il y a les valets, les « Zanni » : *Arlecchino*, *alter ego* vénitien du polichinelle-neveu et *Colombina*, titulaires des jugements de vérité. Diderot pense à donner, avec la satire de Jean-François, une caricature de ces personnages<sup>32</sup>, comme réponse consciente aux interdictions et à l'autocensure qu'il s'était lourdement imposées lors de ses débuts dans le théâtre<sup>33</sup>. Le *Père de famille*, en somme, une mysti-

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

32 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Desné, *op. cit.*, dans l'une de ses pantomimes, LUI avoue être compagnon des bouffons goldoniens, p. 181-182 : « Serviteur. Bonsoir. Le dieu est absent ; je m'étais persuadé que j'avais du génie ; au bout de ma ligne, je lis que je suis un sot, un sot, un sot. Mais le moyen de sentir, de s'élever, de penser, de peindre fortement, en fréquentant avec des gens, tels que ceux qu'il faut voir pour vivre (...). La jeune une telle est couverte de diamants qui ne lui coûtent guère. — vous voulez dire qui lui coûtent cher ? — Mais non. — Où l'avez-vous vue ? — À *L'Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*. La scène du désespoir a été jouée comme elle ne l'avait pas encore été ; Le Polichinelle de la Foire a du gosier, mais point de finesse, point d'âme ».

33 Cf. A.-M. Chouillet, *Dossier, op. cit.*, p. 79 et suiv. et 153 suiv. ; A. M. Wilson, *Diderot. Sa vie et son œuvre, op. cit.*, p. 264-278.

fication à bonne fin, moralise et transforme la figure goldonienne du marchand-bourgeois en ce qu'elle *devrait-être*, du point de vue philosophique, mais laisse au *Neveu* la tâche de dire franchement, prononçant son jugement second (que le *Padre* de Goldoni prononce aussi), ce qu'elle *est* en vérité<sup>34</sup>.

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

a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru ; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effet qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie (...). Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai : on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art ; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur.<sup>35</sup>

34 Cf. D. Frigo, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'« economica » tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 1985, p. 81 : « L'image paternelle est constamment repensée comme miroir de la complexité structurelle de la famille dans ces siècles : à la fois cadre de l'éducation, du travail, du prestige social, de composition des conflits entre les individus, de distribution de la richesse, et d'autoreprésentation d'une société entière. L'image du "père", parallèle à celle du prince, mais également dans un certain sens "archétype" de cette dernière, est réellement la première instance de l'autorité dans l'ancien régime, puisqu'elle incarne et réunit dans une unique figure tous les motifs de supériorité "naturelle" : le père est homme, géniteur et patron, qui s'affirme sur la faiblesse féminine, sur l'inexpérience des enfants, et sur l'infériorité des serviteurs ». (« L'immagine paterna è costantemente riproposta in quanto specchio della complessità strutturale della famiglia di questi secoli, al tempo stesso ambito di educazione, di lavoro, di prestigio sociale, di composizione dei conflitti tra gli individui, di distribuzione della ricchezza, di autorappresentazione di un'intera società. L'immagine del 'padre', parallela a quella del principe, ma di questa in certo qual modo 'archetipo' è realmente l'istanza prima d'autorità nell'antico regime, giacché essa incarna e riunisce in un'unica figura tutti i motivi di superiorità 'naturale': il padre è uomo, genitore e padrone, che si afferma sulla debolezza femminile, sull'inesperienza dei figli, e sulla inferiorità dei servi »), cité dans Goldoni, *Il padre*, op. cit., p. 41.

35 D. Diderot, *Œuvres*, édition établie par Versini, op. cit., vol. II, p. 480.



Diderot, pour *Le Neveu*, s'est aussi inspiré des équivalents latins et français de ce type littéraire. C'est la « satire, qui poursuit un vicieux », de Térence à Lucien de Samosate, jusqu'à Rabelais, Boileau, Lesage<sup>36</sup>. Mais le philosophe cherche à ajouter, à ces modèles classiques, la « cicatrice légère », la « verrue à l'une des tempes » de la figure poétique, la « coupure imperceptible à la lèvre » qui fasse de l'idéal du poète le réel historique d'un nouveau genre de conte, « qui n'est pas un conte » mais se fait porteur de la vérité actuelle d'un théâtre laïque et populaire.

L'image du *Zanni-buffone* de la *Commedia dell'arte* et le *picaro* des romans espagnols, par exemple le personnage de *El Buscón* (1610-1626, par F. de Quevedo), représentent ces deux constituants historico-problématiques de ce qui va devenir la vérité sociale du personnage-*Neveu* par son individualité décentrée, révolutionnaire. La première donnée commune, d'ordre sémantique, concerne les modalités d'action propres du sujet individualisé au niveau du social, qu'on peut ramener aux contenus de la notion d'*industrie*.

Qu'est-ce que l'« industrie » à l'aube de la modernité ? C'est une attitude pratique productive, puissance biologique propre du sujet (« faculté de l'âme »), opposée au *génie*, laquelle, dit Quesnay dans l'*Encyclopédie*, « roule sur les productions & les opérations mécaniques, qui sont le fruit de l'invention<sup>37</sup> ». Il y a trois modalités de la praxis industrielle : « production », « opération », « invention ». Dans un sujet social qui ne peut pas les exercer librement par le travail (le neveu), elle se représente en gestes corporels vides, renversants, des mouvements mécaniques apparemment sans but, qui se substituent à la chose sociale commune, reconnue, qui fait défaut. Cette représentation est véhiculée par le récit de ses expériences d'aliénation et par ses idiotismes : « ...il en avait tant fait les mines qu'il se croyait la chose ».

De plus, on voit que le concept d'*industrie*, dans l'*Encyclopédie*, du point de vue métaphysique, en tant que « faculté de l'âme », s'oppose aussi au *goût*<sup>38</sup>. Mais, à l'époque de la parution de l'article de Quesnay (1765), cette opposition devient beaucoup plus nuancée et l'acception du mot prend une valeur positive, technique, proche de la signification moderne d'« activités productives » ayant pour objet l'exploitation des richesses

36 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Desné, *op. cit.*, p. 44 et suiv. ; et S. Albertan-Coppola, « Rira bien qui rira le dernier », dans A.-M. Chouillet (édition coordonnée par), *Autour du Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 15-36.

37 *Enc.*, VIII, p. 694a.

38 *Ibidem*.

naturelles, ou d'« ensemble organisé de la force de travail humain<sup>39</sup> ». Ce passage sémantique du particulier à l'universel, ne s'accomplit que dans l'*Encyclopédie* qui se veut justement l'expression du rêve bourgeois d'une industrie des machines (pas seulement des hommes) et d'une activité de production mécanisée qui libéreraient les sujets sociaux des contraintes du travail *pónos*<sup>40</sup>.

Il n'en était rien, hors du cadre du discours technico-idéologique des encyclopédistes, qui luttèrent pour l'affirmation d'une nouvelle valeur sociale. Aux oreilles de la conscience *féodale* commune, le mot *industrie* et l'adjectif *industriel* (et *industriel*, qui naît plus tard, à côté de la signification ancienne, neutre) résonnent comme dépourvus de valeur sur un plan éthique. Ces connotations négatives sont encore bien marquées dans la langue courante, vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette « industrie » au sens péjoratif (comme *ruse malhonnête*) connote les modalités d'action de l'individualité du neveu. Ainsi l'on s'explique pourquoi Rameau se veut un homme plein d'*industrie* (au XVIII<sup>e</sup> siècle synonyme de *talent* et même d'*esprit*) mais sans *génie*. Lui simule cette faculté du génie et produit ainsi des effets gestuels comiques. La même négativité comique connote la subjectivité sans identité des antihéros du roman picaresque et les masques de la *Commedia*, tels que Polichinelle, le neveu du théâtre populaire napolitain<sup>41</sup>.

39 Cf. P. Quintili (édition coordonnée par), *Arti, scienze e lavoro nell'età dell'Illuminismo. La filosofia dell'Encyclopédie*, Rome, Pellicani, 1995, article INDUSTRIA, p. 331-339 et notes 291-294.

40 Cf. *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts* (fin XIX<sup>e</sup> siècle), t.XX, p. 758. Suite à l'exaltation de l'industrie dans sa double acception (rurale et mécanique) par Quesnay, un siècle plus tard, après le *Catéchisme des industriels* de Saint-Simon (1823), Ch. Dunoyer trace un cadre de la question, dans *De la liberté du travail* (1886), en référant la qualité industrielle des machines à l'action morale de l'homme : « Il dit que l'industrie est l'action guidée par l'intelligence, pour la distinguer du travail purement matériel et automatique, exécuté sous la direction des agents intellectuels (...). Il pense que le mot prendra avec le temps une signification plus morale [par rapport à l'ancienne, neutre] et se limitera peu à peu "à l'action des facultés humaines appliquées à quelque utile et honorable occupation". Il devra même exclure les actes qui, bien que strictement légaux, seront plus ou moins empreints d'injustice : le seul état industriel, digne de ce nom, est celui où les professions sociales 'se sont théoriquement désistées de toute prétention injuste' ». On peut remarquer l'utopisme de l'auteur, aussi bien que son souci de moraliser « théoriquement » une pratique productive qui garde la mémoire — surtout dans les pays de culture latine qui n'étaient pas touchés en profondeur par la Réforme calviniste — de ses significations féodales.

41 Cf. les études de B. Croce, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, Loescher, 1899 et Id., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari,

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

Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galiani, les extravagances de Rabelais, m'ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages ; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis.<sup>42</sup>

Dans la suite de sa rêverie, MOI invite le neveu à laisser-là ces gueux et à suivre la route du philosophe, qui est « dispensé de la pantomime [...] qui n'a rien et qui ne demande rien ». Devant la série des réponses cyniques de LUI (« et où est cet animal-là ? »), MOI le presse de réfléchir sur l'histoire de la vie de Diogène lui-même et à se servir à la table de la nature comme lui, d'être un vrai cynique plutôt que de se prostituer et de continuer « de danser la vile pantomime ». Le neveu soulève ici l'argument de la supériorité de l'*industrie* bourgeoise — celle de « nos cuisiniers, pâtisseries, rôtisseries, traiteurs, confiseurs y met un peu du sien » — par rapport à la naturalité de la « table mal servie » du cynique<sup>43</sup>. C'est une industrie, dit-il, qu'il préfère mettre au service de « la bienveillance » que lui procurent ses mines, plutôt que de l'exercer dans le concret, « de l'acquérir par le travail<sup>44</sup> ». Une industrie, donc, aliénée, consciemment opposée au travail.

Cet entretien se situe dans la partie finale du *Neveu*, avant la dernière de ses pantomimes, celle de sa « pauvre petite femme » qui « était une espèce de philosophe ». LUI l'admire et la pleure : « Elle avait du courage comme un lion » et, suivant la leçon de Diogène, avait quitté son mari. Le symbole de la femme-philosophe libertine<sup>45</sup> clôt le circuit narratif de

---

Laterza, 1932. En ce qui concerne le rapport de Diderot avec le « polichinelle » Galiani, voir R. Davison, *Diderot et Galiani : étude d'une amitié philosophique*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985.

42 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Desné, *op. cit.*, p. 187-188.

43 Cf. M. Buffat, « La loi de l'appétit », dans A.-M. Chouillet (édition coordonnée par), *Autour du Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 37-57.

44 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Desné, *op. cit.*, p. 189-190.

45 *Ibidem*, p. 191 : « Elle avait une bouche à recevoir à peine le petit doigt ; des dents, une rangée de perles ; des yeux, des pieds, une peau, des joues, des tétons, des jambes de cerf, des cuisses et des fesses à modeler (...). Je la promenais partout, aux Tuileries, au Palais Royal, aux Boulevards. Il était impossible qu'elle me demeurât. Quand elle traversait la rue, le matin, en cheveux, et en pet-en-l'air, vous vous seriez arrêté pour la voir, et vous l'auriez embrassée entre quatre doigts,

la *Satire* avec une image spéculaire, par rapport à celle des libres-pensées catins sur laquelle s'ouvre le portrait de Mor<sup>46</sup>. La considération du rapport philosophie-industrie-femme libérée, métaphore d'une société dont les individus (LUI) ne peuvent s'affranchir de leurs fers qu'à travers un processus d'universalisation et de concrétisation pratique de la libre pensée (MOI), achève *more geometrico* la « parlerie » de Rameau le fou, écart industriel-organique de l'Ancien Régime. Diderot esquisse ainsi un grand idéal ludique d'une éthique sociale révolutionnaire qui sera gagnante, trente ans plus tard.

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

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

---

sans la serrer. Ceux qui la suivaient, qui la regardaient trotter avec ses petits pieds ; et qui mesuraient cette large croupe dont ses jupons légers dessinaient la forme, doublaient le pas ; elle les laissait arriver ; puis elle détournait prestement sur eux, ses deux grands yeux noirs et brillants qui les arrêtaient tout court. C'est que l'endroit de la médaille ne déparait pas le revers ».

46 *Ibidem*, p. 89 : « C'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût, ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins ». La fin du dialogue s'achève à la même heure, créant une visible specularité temporelle, p. 192 : « Mais il est cinq heure et demie. J'entends la cloche qui sonne les vêpres de l'abbé de Canaye et les miennes.. ».

toujours tel, c'est-à-dire un serviteur *par nature*. Le maître prend ainsi, à tout moment, de grands airs de supériorité avec le valet, le regarde de haut en bas, l'humilie :

il n'y a certainement pas de valet plus malheureux que celui qui sert un homme de petite condition et de petits moyens ; et plus le maître sera distingué, mieux il s'en trouvera. L'homme du commun, ici encore, a la pensée plus abstraite, il fait le distingué vis-à-vis de son valet, et dans ses rapports avec lui ne connaît que le valet : il n'en retient que ce seul prédicat.<sup>47</sup>

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

C'est chez les Français que les valets sont le mieux traités. L'homme distingué est familier avec son valet, le Français est même son ami. Quand ils sont seuls, le valet tient le crachoir ; voyez donc Jacques et son maître de Diderot, le maître ne fait rien d'autre que priser ou regarder sa montre et quant au reste laisse faire son valet. L'homme distingué sait que le valet n'est pas seulement un valet, mais qu'il sait les nouvelles de la ville, qu'il connaît les filles, qu'il a de bonnes idées en tête ; il le questionne, le valet a la liberté de répondre ce qu'il sait sur ce que lui demande son patron.<sup>48</sup>

47 G. W. F. Hegel, *Wer denkt abstrakt ?*, dans *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Jubiläumsausgabe, Bd. XX., 1968. Traduction dans *Le Mercure de France*, trad. E. de Dampierre, décembre 1963, p. 746-751. Texte original : « So ist kein Bedienter irgendwo schlechter daran, als bei einem Manne von wenigem Stande und wenigem Einkommen. Der gemeine Mensch denkt wieder abstrakter, er thut vornehm gegen den Bedienten, und verhält sich zu diesem nur als zu einem Bedienten ; an diesem einen Prädikate hält er fest ».

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

Hegel dit encore plus. Le serviteur doit affirmer (*behaupten*) son opinion (*Meinung*) et dire son avis qu'il tire du raisonnement interne — *einraisonnieren*, terme de racine française — sur la matière en question, en dialogue avec son maître. Sa considération devient une sorte d'école quotidienne à laquelle il s'exerce :

Chez les maîtres français, le valet n'a pas seulement cette liberté, il amène des affaires sur le tapis, donne son sentiment et le défend, et si le maître veut quelque chose, ce n'est pas l'affaire d'un ordre, il doit d'abord lui donner ses raisons pour l'amener à son opinion et lui parler gentiment pour la faire prévaloir.<sup>49</sup>

Et même les *Caballeros de la industria*, de Quevedo, dans *El buscón*, ne manquèrent pas de pareilles tentatives. Ah, s'ils pouvaient, une fois, jouer sérieusement ! « en se mettant à l'école » (chap. II), entrer eux-mêmes « à l'Université d'Alcala de Hénarès » ! (chap. IV) Mais le *buscón* ne fait qu'accompagner l'*hidalgo* (chap. III) et il en reçoit — de la Cité du Savoir — un « traitement ridicule » (chap. V). Il paye le prix de son arrogance, déjà « faquin », en tirant une belle (et utile) leçon : l'école est pour les Grands. La vie, au contraire, le mènera à Ségovie et à la dignité de « chevalier de l'industrie » (chap. VII-VIII)<sup>50</sup>.

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

---

darüber, und der Bediente darf sagen, was er über das weiß, worüber der Prinzpal fragt ».

49 *Ibidem*. Texte original : « Beim französischen Herrn darf der Bediente nicht nur dieß, sondern auch die Materie aufs Tapet bringen, seine Meinung haben und behaupten, und wenn der Herr etwas will, so geht es nicht mit Befehl, sondern er muß dem Bedienten zuerst seine Meinung einraisonnieren und ihm ein gutes Wort darum geben, daß seine Meinung die Oberhand behält ».

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

farce, violente et/ou folle et/ou coupable des derniers exclus : les classes populaires.

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

Ces processus sémantico-littéraires, et les dynamiques historiques qui les sous-tendent, seront assimilés dans la gestuelle du *Neveu*. En ce sens le personnage de Diderot est à la fois l'héritage littéraire et socio-historique d'une longue tradition et la figure concrète, la représentation présente de l'homme de l'avenir<sup>51</sup>.

---

51 *Supra*, première note de l'article.