



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

55 | 2020
Varia

Musique et pantomime dans Le Neveu de Rameau. Textes réunis par Franck Salaün et Patrick Taïeb

Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2016, 296 p. ISBN :
978-2-7056-9281-0

Jean-Philippe Gersperrin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/6886>

DOI : [10.4000/rde.6886](https://doi.org/10.4000/rde.6886)

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2020

Pagination : 280-283

ISBN : 978-2-9543871-0-9

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Jean-Philippe Gersperrin, « *Musique et pantomime dans Le Neveu de Rameau. Textes réunis par Franck Salaün et Patrick Taïeb* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 55 | 2020, mis en ligne le 08 février 2021, consulté le 10 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/6886> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.6886>

Propriété intellectuelle

Musique et pantomime dans Le Neveu de Rameau. Textes réunis par Franck Salaün et Patrick Taïeb, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2016, 296 p.

ISBN : 978-2-7056-9281-0

Issu de rencontres organisées à Montpellier et au château d'Assas – son illustre salon de musique y résonna du vaudeville « Sur les philosophes du siècle » (1753), rare vestige de la musique de Jean-François Rameau –, ce livre substantiel ne sépare pas la référence musicale (références ou allusions) d'un continuum liant l'art des sons, de la voix expressive, le geste, la performance théâtrale, la pantomime évidemment (autonome ou non, chorégraphique ou pas). Cette série d'études, à la disposition éclairante et munie d'un index, s'ancre ainsi expressément dans « l'histoire des pratiques scéniques » dans une période (1730-1770) intensément évolutive, notamment pour la circulation des formes, leur renouvellement, et un décloisonnement des genres (chose connue) propice aux hybridations.

Les deux responsables du volume y préludent. Franck Salaün resitue la coprésence de la musique (des discours qu'elle suscite) et de la pantomime dans le processus de composition du *Neveu de Rameau*, en avançant l'hypothèse que si « la musique n'est pas l'élément qui a déterminé le projet », pourtant « elle s'est imposée comme un terrain expérimental, une intersection » : « la nature du tact et la singularité de chaque expérience » touchent à la fois à la réflexion morale et aux enjeux esthétiques. Patrick Taïeb s'interroge, lui, sur le goût d'un Diderot ramenant après Rousseau la musique « dans le périmètre commun à tous les arts d'imitation » – ou plutôt sur la manière dont ce goût se donne à sentir dans le texte du *Neveu*. La référence capitale à l'opéra-comique y est notamment réexaminée à partir de l'année 1762, à la fois terminus des mentions d'œuvres lyriques et date de l'absorption de la Foire dans la Comédie-Italienne – comme s'il avait fallu préserver l'image d'un genre de théâtre musical « en marge des institutions » avec « l'énergie » première de la Querelle des Bouffons.

Suivent trois parties, d'abord sur « le contexte musical » de l'œuvre, ensuite sur les « modèles et références » inscrits dans le texte (avérés ou possibles), enfin sur la pantomime spécifiquement (une centaine de pages). Mettons à part, car en aval, les considérations de Marian Hobson sur la citation par Hegel, dans sa *Phénoménologie*, de passages du *Neveu de Rameau* consacrés à la musique : le protagoniste y devient « le vecteur d'une *Aufhebung* » tandis que le philosophe amplifie un rapport dialectique, dans la causalité historique, entre conservation du passé et projection dans l'avenir.

Au temps de l'*Encyclopédie*, Michael O'Dea désigne les convergences entre Diderot et Rousseau autour de 1752 puis dans le texte du *Neveu* : expressivité décevante de la langue française, goût du langage pantomimique, suprématie de l'accent, éloge du bouillant *Métastase* – mais Jean-Jacques réprovoque l'esthétique de la « comédie mêlée d'ariettes ». Que penser cependant de la « teinte de ridicule » qui empêche MOI d'éprouver la contagion émotionnelle, typique de la nouvelle esthétique, au spectacle de la grande pantomime ?

Plus large, la contextualisation opérée par David Charlton est aussi passionnante et fortement documentée que dans son *Opera in the Age of Rousseau* (Cambridge, 2013). S'intéressant à « la comédie lyrique au temps de Diderot », l'auteur met en évidence une « mutation fondamentale » entre 1740 et 1760 qui voit s'étendre et se combiner les pratiques d'un jeu très physique comme du jeu muet, florissant dans la pantomime, le tout par une influence de la troupe italienne de Bambini (accueillie à l'Opéra en août 1752). Variété du jeu, coordination du jeu avec le chant et l'influx orchestral, renforcement de la catégorie du « caractère », autant de traits observables dans les opéras-comiques en français. Le cas de Rochard (interprète du barbon de *La Serva padrona*, en italien mais d'abord en français) exemplarise une libération du corps théâtral et musical que régit la maîtrise technique, tel le Neveu « jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air ».

Autre démonstration décisive du poids des Italiens dans ce paysage esthétique, mais avant 1740 : Emanuele De Luca vient « entrelacer les fils d'un rapport possible » de Diderot avec les pratiques de la Comédie-Italienne dès les années 1720 (un jeu « de la tête aux pieds ») comme avec le discours théorique des deux Riccoboni : Luigi, qui émancipe l'« action » de la tutelle oratoire, mais surtout son fils François, auteur de *L'Art du théâtre* (1750). Dès 1738, donc bien avant Noverre, c'est lui qui réalise dans un *Orphée* « l'unification de la danse et de la pantomime » ; et contrairement à son père, il écarte une doctrine de l'enthousiasme pour mieux asseoir la conscience de soi dans « une séquence observation-imitation-métamorphose ». Emportement contre entendement : deux pôles en somme pour les pantomimes du *Neveu de Rameau*.

Les autres contributions à la deuxième partie sont inégales. Dans le prolongement de ses travaux antérieurs, André Magnan retrace certes la figure authentique de Jean-François Rameau, mais il médite de manière aussi brillante que pénétrante sur sa figure textuelle « entre un travail d'écriture totalement saturé et son effet transparent d'intense vérité », « vu tout à la fois de près [...] et de loin, de très haut, *sub specie mortis* déjà » : la satire produit à la fin « une sorte de *Tombeau de Jean-François Rameau* ». Le propos assez fuyant de Pascal Duc sur « les allusions

musicales dans *le Neveu de Rameau* » ne tient pas vraiment les promesses du titre. Patrick Taïeb se montre plus suggestif en ouverture du volume quand il s'interroge sur la façon dont les allusions aux œuvres peuvent « se faire *entendre* dans un texte destiné à la lecture » en impliquant différents niveaux de mémoire. Quant à envisager l'abbé Galiani comme un « modèle du Neveu », Fabien Girard s'y emploie dans le sillage d'un article de France Marchal (*RHLF*, 1989) sans forcément convaincre. Car la « folie » de Galiani, dont le « burlesque » supposé reste à démontrer, est-elle du même ordre que la « bizarrerie » du Neveu, forme exaspérée de l'hétérogène ? De même, l'analogie entre la grande pantomime et la fable de l'abbé (avec un rossignol conforme d'ailleurs aux éloges contemporains du chanteur Jélyote) reste approximative.

Honneur alors à la pantomime, dont Béatrice Didier commence par tirer le fil directeur dans l'esthétique du siècle. La collaboration de Cahusac et Rameau aurait mérité qu'on s'y attarde, mais on s'étonne surtout que le nom de Calzabigi ne soit pas prononcé, puisqu'il fut, après son séjour parisien dans les années 1750, sinon l'auteur, du moins le « centre inspirateur » (A. Fabbricatore) des programmes des ballets viennois de Gluck, *Le Festin de pierre* et surtout *Sémiramis*. Le problème de la transcription des pantomimes se trouve ensuite examiné par Guillaume Jablonka grâce à l'exemple du *Peintre amoureux de son modèle*, ballet homonyme de l'opéra-comique cité dans *Le Neveu de Rameau*, tel qu'Auguste Ferrère en a noté la chorégraphie en combinant au système hérité de Beauchamp et Feuillet des « signes probablement de son invention », non exclusifs de didascalies. La notion de « position » (reprise par Diderot) englobe alors tout le corps et non les pieds seulement, rejoignant l'acception picturale du terme. Le parallèle avec la fiction du *Neveu* est d'autant plus parlant que Ferrère s'écarte de Noverre en préférant au registre héroïco-tragique du ballet-pantomime un « comique pittoresque et réaliste ».

On replonge avec Pierre Frantz dans les pantomimes narrativisées par Diderot, dans leur « excès de corps », afin d'« éclaircir la nature, le statut et l'insertion dans le discours » de certaines d'entre elles : analyse subtile et forte, qui ne fétichise pas une typologie pour mieux mettre en évidence la complexité des phénomènes. Dans les miroitements de l'imitation, le Neveu peut « jouer le personnage de théâtre qu'il est aux yeux du philosophe » ; « dans le même mouvement il évoque sa pantomime dans la vie et en donne une imitation ». Alors « la pantomime libère le mime de son objet » et, du clavecin jusqu'à l'orchestre d'opéra ou à l'opéra total, « l'objet de la pantomime échappe à l'infini », touchant au sublime, enthousiasme sans dieu. « Du geste imaginé à la verbalisation que le texte en donne, un espace infini s'étend » pour le lecteur.

C'est précisément sur « l'imagination au défi » dans et par la pantomime que revient minutieusement Franck Salaün en scrutant les raisons qui font esquiver la grande pantomime dans les adaptations théâtrales du *Neveu* depuis Pierre Fresnay jusqu'à nos jours (liste donnée en annexe). Symétriquement, l'impatronisation scénique d'un clavecin réduit à une seule fonction d'ambiance au détriment d'un langage vraiment organique, est discutée avec beaucoup de pertinence. Reste en question la nécessité de transposer sur scène cette grande pantomime qui défie la représentation.

Défi lancé aussi, sous forme expérimentale et virtuelle de projet (libéré des contraintes matérielles), à des étudiants de master en arts du spectacle par Laura Naudeix, qui présente pour conclure les neuf propositions (très) différentes dans leur conception et leur degré mimétique, « faisant concourir tous les arts de la scène », grâce au « regard exercé de jeunes gens habitués à raisonner en termes de production et de réalisation scénique [...] apte à susciter une interprétation ». Pierre Frantz le soulignait : la pantomime n'est pas « le dernier mot » de Diderot « sur le théâtre » mais « comme le levain, elle fait lever la pensée et le rêve ».

Voilà donc un volume qui, souvent original, donne beaucoup à penser, à sentir, à comprendre. Une réserve néanmoins : en quoi l'expressivité de l'orchestre, en quoi les situations et objets représentés par le Neveu dans sa pantomime d'opéra total renverraient-elles spécifiquement à la comédie lyrique, à l'opéra-comique (p. 229 et 245), plutôt qu'au grand genre ? « Un temple qui s'élève » ? Voyez, écoutez Rameau (l'oncle). Les allusions du *Neveu* sont un champ inépuisable.

Jean-Philippe Groperrin
Université de Toulouse - Jean-Jaurès

Études

Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* ». *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique éditions, 2018, ISBN : 9782358721707

Les Lumières, à l'encontre de l'idée commune issue de leur lecture « dialectique », ne se réduisent pas à l'idée de progrès, voire de perfectibilité. Bertrand Binoche s'interroge sur la signification d'une pluralité de termes et d'énoncés des Lumières tout à la fois négatifs, en premier lieu le « préjugé », et positifs, en particulier la « philosophie de l'histoire ».

Il présente d'abord les Lumières à partir de son envers, le maître-mot négatif de préjugé, d'emploi très fréquent à l'époque. La formulation première du préjugé est philosophique (« L'erreur est