

Marie LECA-TSIOMIS

Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose

C'est un préjugé très remarquable que de croire le *sens* d'un discours être plus élevé en dignité que le *son* ou que le rythme, [...] préjugé qui se rattache à l'opposition naïve et non immémoriale entre l'âme et le corps
Valéry, *Cahiers II*.

« Je me suis convaincu que [...] l'harmonie syllabique et l'harmonie périodique engendraient une espèce d'hiéroglyphe *particulier à la poésie* ». Diderot a laissé de très nombreuses réflexions sur la poésie, dans les *Salons* ou dans les comptes rendus qu'il donna à la *Correspondance Littéraire*. Mais c'est dans la *Lettre sur les sourds et muets* qu'il exposa de façon la plus développée ce qu'il nommait alors l'hiéroglyphe poétique ou emblème : c'est à cet hiéroglyphe poétique qu'il consacre, suivant en cela Batteux, la majeure partie de son propos sur les arts, quitte à donner par la suite à la notion une extension plus large en l'appliquant à la peinture et la musique : « Tout art d'imitation [a] ses hiéroglyphes particuliers ». Cette réflexion sur la langue poétique mérite qu'on s'y arrête. Car la plupart des commentateurs de la *Lettre* se sont attachés à cerner la pensée linguistique de Diderot¹, à l'évaluer dans ses rapports avec celle de Bacon, Dumarsais, Condillac, voire selon la lecture de Wittgenstein ou de Chomsky². Mais on s'est peu interrogé sur la dimension proprement artistique, c'est-à-dire ici littéraire, de cette réflexion sur la création poétique, dans l'affirmation de sa radicale différence avec le langage courant, et peu penché aussi sur l'ancrage historique de cette réflexion. En outre, s'il est vrai que la *Lettre* fournit les premiers jalons de sa pensée esthétique, celui qui l'écrivit est bien autre chose qu'un théoricien du Beau, c'est un artiste. Diderot poète? Jacques

1. À laquelle Jacques Proust a consacré une étude majeure, « Diderot et les problèmes du langage », *Romanische Forschungen* 79, 1967, pp. 1-27).

2. Par exemple, James Doollittle, « Hieroglyph and emblem in Diderot's *Lettre sur les sourds et muets* », *D.S. II*, 1952, p. 148-67, Kate Tunstall, « Hieroglyph and Device in Diderot's *Lettre sur les sourds et muets* » *D.S. XXVIII*, 2000, p. 161-72, Marian Hobson, « La *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot. Labyrinthe et langage », *Semiotica*, 1, 1976, p. 291-327.

Chouillet est un des rares exégètes, moins dans sa thèse³ que dans sa remarquable édition de la *Lettre*⁴ à avoir prêté attention à ces questions. Je souhaiterais, pour ma part, les aborder de front et tenter de montrer la continuité dans l'œuvre même de Diderot de ces réflexions sur la poésie dont on a trop vite dit qu'elles n'avaient eu que peu de prolongement dans ses écrits ultérieurs⁵. Il est vrai que l'usage du terme « hiéroglyphe poétique » a été, après cette *Lettre* de 1751, abandonné par Diderot, à qui il ne convenait visiblement plus. Sans doute l'avait-il, en fait, mal choisi : car seule la composante sacrée du terme « hiéroglyphe », jointe à la connotation mystérieuse, énigmatique, convenait au propos de Diderot. Mais ce qu'il nomme précisément « hiéroglyphe poétique » dans la *Lettre* désigne l'union, propre à la langue poétique, du *son* et du *sens*, alors que le mot hiéroglyphe marque la correspondance de l'*image* et du *sens*, l'« écriture en peinture » comme l'écrira plus tard Jaucourt⁶. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit le terme – plus classique, certes, mais acoustique, musical – d'« harmonie » qui ait totalement supplanté « hiéroglyphe » dans ses textes ultérieurs consacrés à la poésie.

L'oreille

Dans la *Lettre*, c'est après avoir évoqué les licences qu'autorisent ou interdisent l'harmonie du style et l'harmonie musicale que Diderot postule pour la première fois l'existence d'un langage poétique radicalement différent de celui de « la conversation familière » et de celui « de la chaire ». À la première, appartiennent la clarté, la pureté et la précision ; au discours de l'orateur, l'harmonie de la période ; mais on est « loin encore de la poésie », dans la mesure où

il passe [...] dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? j'en ai senti quelquefois la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement

3. *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973.

4. Au volume IV de DPV, sous le titre *Le Nouveau Socrate*, p. 109 à 233. C'est cette édition de référence qui sera désormais citée.

5. Todorov estimait à propos du langage poétique dans la *Lettre* que « Diderot ne reviendra jamais aux thèmes qu'il traitait dans cet écrit précoce ». *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p.167. C'était aussi l'avis de M. Switten et de M. Gilman (voir DPV, IV, p. 121 n.) Proche point de vue chez Simon Harvey et Marian Hobson, annotant le même passage : « Diderot n'exploite apparemment pas dans ses écrits ultérieurs ces aperçus géniaux ». p. 191 n. 72.

6. Jaucourt, HIÉROGLYPHE, *Enc.* VIII, 205 a.

les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les vit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent⁷.

« Dites et représentées à la fois », l'expression questionne : est-ce de la force de la mimésis, de la puissance de la description, qu'il s'agit ? À l'appui de son propos Diderot commente alors, outre des passages d'Homère et de Virgile, différents vers de poètes français. Il commence par un distique de *La Henriade*, qu'il commente en six lignes, puis un vers de Boileau, provenant du *Lutrin*, et auquel il va consacrer une page entière de glose :

« Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort. »

Ce vers archi-célèbre était considéré comme un véritable paragon de l'art poétique⁸ et fut à ce titre souvent commenté, tous les éditeurs de la *Lettre* le répètent⁹. Mais il est intéressant de constater que ces commentaires ne furent pas de même nature. Rollin, en 1726, l'évoquait dans son *Traité* et c'était au chapitre consacré à l'hypotypose :

Nos poètes sont pleins de ces descriptions courtes et vives. Mais rien n'est plus achevé que le portrait qui suit :

La Mollesse oppressée
De sa bouche à ce mot sent sa langue glacée
Et lasse de parler succombant sous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort¹⁰.

Le même passage du *Lutrin* demeura l'exemple par excellence de l'hypotypose dans les traités pédagogiques ; ainsi *L'Art du Poète et de l'orateur* le cite-t-il comme modèle de « l'effiction ou portrait du corps, de l'air, de la démarche d'une personne »¹¹.

7. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. J. Chouillet, in *Œuvres complètes en cours* (DPV), t. IV, Paris, Hermann, p. 169.

8. Dès sa création, *Le Lutrin* fut lu et admiré, notamment à Versailles où, dit-on, Henriette d'Angleterre aurait même, dans son enthousiasme, pris Boileau à part pour lui murmurer ce vers à l'oreille. *Œuvres de Boileau Despréaux*, avec commentaire de M. de St-Surin, Paris, J.J. Blaise, 1821, t.II, p. 371-372.

9. Pour l'*Histoire de la Langue Française*, « l'exemple restera dès lors classique », *HLF*, VI, 2^e partie, p. 2094.

10. Rollin, *Traité des Études, ou de la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au cœur* (1726) éd consultée 1807, tome 2, page 285.

11. *L'Art du poète et de l'orateur*. Nouvelle rhétorique à l'usage des collèges, Lyon, frères Perisse, 1765, p. 377.

Dix ans plus tard, l'abbé d'Olivet donna, lui, une analyse prosodique du seul dernier vers :

Assurément si des syllabes peuvent tracer l'image d'un soupir, c'est une longue précédée d'une brève, et suivie d'une muette, *soupire*. Dans l'action d'étendre les bras, le commencement va par degrés, mais le progrès demande une lenteur continuée *étend les bras*. Voici qu'enfin la Mollesse parvient où elle voulait, *ferme l'œil*. Avec quelle vitesse elle y court ! Ce sont trois brèves. Et de là, par un monosyllabe bref, *et s'endort*, elle se précipite dans un long et profond assoupissement »¹².

À la différence des traités précédents limitant leur propos à la métaphore visuelle (« le portrait »), c'est la métrique, et le rythme qui intéressent précisément l'abbé d'Olivet. Tout autre encore est le commentaire de Diderot, faisant surgir l'harmonie syllabique, cet « esprit qui meut et vivifie toutes les syllabes » :

Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.
Tous s'écrient : que cela est beau ! Mais celui qui s'assure du nombre des syllabes d'un vers par ses doigts sentira-t-il combien il est heureux pour un poète qui a le *soupir* à peindre d'avoir dans sa langue un mot dont la première syllabe est sourde, la seconde tenue et la dernière muette. On lit *étend les bras*, mais on ne soupçonne guère la longueur et la lassitude des bras d'être représentés dans ce monosyllabe pluriel. Ces bras étendus retombent si doucement avec le premier hémistiche du vers, que presque personne ne s'en aperçoit, non plus que du mouvement subit de la paupière dans *ferme l'œil*, et du passage imperceptible de la veille au sommeil dans la chute du second hémistiche *ferme l'œil et s'endort*.

À l'admiration se joint ici quelque chose qui ressemble à de l'émulation. Comment ne pas remarquer en effet que ce commentaire est en lui-même un véritable écho du poème¹³ ? Tout un art de la glose s'y développe¹⁴, dans lequel on peut, certes, reconnaître à l'œuvre l'excellent élève des jésuites, et sans doute de « l'habile rhéteur » qu'était le père

12. D'Olivet, *Traité de la prosodie française*, Paris, Gandouin, 1736, p. 109.

13. On s'étonne qu'à la lecture de telles lignes Todorov n'ait trouvé qu'à se demander : « Est-ce vraiment l'onomatopée seule qui distingue [la poésie] de la prose ? *Théories du symbole*, *op. cit.* p. 167. J. Chouillet avait raison d'écrire que « la démarche se fait elle aussi *poétique*, comme si la méthode se modelait sur son objet (DPV 115), mais s'agit-il seulement de « méthode » ?

14. C'est ce qui fait d'ailleurs la profonde différence entre ce passage de Diderot et le commentaire de d'Olivet déjà cité, ou celui, plus tardif et bien plat de Condillac : « Quand Boileau dit :

Et lasse de parler succombant sous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

Porée ; et Jean Pommier n'avait pas tort de considérer ce passage comme un moment exceptionnel de « l'histoire de ce genre que l'étranger nous envie : l'explication française »¹⁵, ce fameux exercice dont Akira Mizubayashi, qui y fut initié par Jacques Proust, disait récemment encore « l'importance et la puissance jubilatoire, quoi qu'en disent ses détracteurs »¹⁶. Que le commentaire de Diderot soit le fruit de cette tradition est indéniable ; de même qu'il est indéniable qu'il s'inscrit dans une réflexion sur l'harmonie de la phrase qui traverse tout le XVIII^e siècle : que ce soit chez Dubos, d'Olivet, Batteux, Voltaire, plus tard Marmontel, Rousseau, Turgot, voire D'Alembert, la nature et la qualité de l'harmonie constituent en effet un thème essentiel d'analyses et de débats chez les littérateurs¹⁷. Mais le plus important dans ce passage est ailleurs. Car Diderot, à sa manière, y répond à cette question fondamentale posée à tout commentateur : comment parler du poème ? À ceci près, qu'il est lui-même écrivain. La glose échappe alors à l'exercice convenu pour venir, non rivaliser avec le poème, mais se nourrir de lui et le peindre ou, plus finement, peindre, pour employer un langage mallarméen, « l'effet qu'il produit ».

« L'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde ; il faut presque être en état de le créer pour le sentir fortement », souligne Diderot. On verra plus bas comment cette intelligence innerve sa propre création.

Son propos s'élargit des mots à la période elle-même. Il faut en effet « considérer [l'harmonie oratoire] dans les mots et dans la période et c'est du concours de ces deux harmonies que naît l'hiéroglyphe poétique¹⁸ ». Et Diderot détaille, toujours à partir du vers du *Lutrin*, ce qu'est, dans sa totalité cette fois, l'hiéroglyphe poétique :

Il exprime le caractère de la mollesse par un mouvement lent. Car les repos du second vers ralentissent les syllabes *ire, bras*, et le rendent sensiblement plus long que le premier. Le passage au sommeil se peint aussi dans la prononciation du mot s'endort parce que la voix qui s'est soutenue sur le même ton jusqu'à s'en baisse un peu et se laisse tomber sur la syllabe *dort* ». *Dissertation sur l'harmonie du style*, éd. consultée : *Œuvres complètes de Condillac*, t. X. Paris, Dufart, An X, 1803, p. 441-442. Et la comparaison par J.-P. Seguin de ce passage de la *Lettre* avec un extrait de Bachaumont me semble, pour une fois, peu convaincante. *Diderot, Le discours et les choses*, Klincksieck, 1978, p. 347-48.

15. Jean Pommier dans un bref et stimulant article « Diderot et le plaisir poétique », *L'Éducation nationale*, 23 juin 1949, 2.

16. *Une langue venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2011, p. 135

17. Dans *HLF*, A. François y consacre tout le livre IV du tome VI, « Le Dix-huitième siècle », Partie 2, p. 2067-2120. S'y reporter pour une vue synthétique des analyses et des débats.

18. Écrit-il, plus bas, dans sa réponse au P. Berthier. Paragraphe 16°, DPV, 211. Diderot anticipe sur Beauzée qui, dans sa *Grammaire générale* en 1767, soulignera que « (la prosodie) ne doit pas seulement donner la connaissance des accents et fixer les degrés de la quantité des syllabes [...] la « prosodie particulière des mots » écrit-il, « ne peut être disjointe de l'emploi que l'on peut en faire dans les propositions ».

L'homme de goût remarquera sans doute que le poète a quatre actions à peindre, et que son vers est divisé en quatre membres ; que les deux dernières actions sont si voisines l'une de l'autre, qu'on ne discerne presque point d'intervalles entre elles, et que des quatre membres du vers, les deux derniers, unis par une conjonction et par la vitesse de la prosodie de l'avant-dernier, sont presque aussi indivisibles ; que chacune de ces actions prend, de la durée totale du vers, la quantité qui lui convient par sa nature ; et qu'en les refermant toutes quatre en un seul vers, le poète a satisfait à la promptitude avec laquelle elles ont coutume de se succéder. Voilà, Monsieur, un de ces problèmes que le génie poétique résout sans se les proposer. Mais cette solution est-elle à la portée de tous les lecteurs ? Non, Monsieur, non ; aussi je m'attends bien que ceux qui n'ont pas saisi d'eux mêmes ces hiéroglyphes en lisant le vers de Despréaux (et ils seront en grand nombre) riront de mon commentaire, se rappelleront celui du *Chef-d'œuvre d'un inconnu*¹⁹, et me traiteront de visionnaire. (p. 170)

« L'homme de goût » connaît les règles de l'art, mais sa faculté de juger tient-elle seulement à sa connaissance du « technique », pour employer un mot que Diderot fera sien lors des *Salons*? Repoussant proleptiquement le reproche éventuel d'abus d'ingéniosité ou de subjectivité, Diderot renvoie à leur incompetence « la plupart des lecteurs », les « lecteurs ordinaires », incapables de saisir « d'eux-mêmes ces hiéroglyphes », ceux qui s'assurent « du nombre des syllabes d'un vers par [leurs] doigts »²⁰, bref, tous ceux qui n'ont pas d'oreille²¹. L'oreille, voilà la pierre de touche ! S'étonnera-t-on que ce soit dans la *Lettre sur les sourds et muets* que Diderot ait choisi de dire que la poésie est avant tout art de l'oreille et de la voix, le plus proche de la musique²², et que l'hiéroglyphe poétique est à la jonction du son et du sens. Deux siècles plus tard, Valéry ne dira pas autre chose :

19. Dans *Le Chef d'œuvre d'un inconnu*, de Thémiseul de Saint-Hyacinthe, paru en 1714, satire du pédantisme des « anciens », un mot banal du texte suscitait des pages de commentaires. Ainsi le vers « L'autre jour Colin malade » était suivi de dix-neuf pages de glose...

20. Sarcasme pérenne ! « Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds, ne sont pas des poètes, ce sont des dactylographes ». « Préface », Léo Ferré, *Testament phonographe*, Paris, Plasma, 1980, p. 67.

21. P. Meyer s'étonnait : « Il est difficile pour le lecteur moderne de prendre au sérieux l'engouement de Diderot pour les vers de Boileau » (p. 164 de son édition). Comment peut-on porter à sa tête une paire d'oreilles et faire une pareille remarque, dirait Rameau le neveu... Ceci dit, Batteux, commentant Virgile, tranchait comme le fera Diderot : « S'il y a des gens à qui la nature a refusé le plaisir des oreilles, ce n'est point pour eux que ces remarques sont faites ». *Les Beaux-arts* [...], éd. Manton, *op. cit.*, p. 177.

22. A. E. Sejten a raison de voir à l'œuvre dans la *Lettre* « une pensée de l'oreille », *Diderot ou le défi esthétique*, Vrin, 1999, p. 204.

Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement et même si mystérieusement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire²³.

L'écoute poétique passe « la portée de tous les lecteurs », et n'est accessible qu'à « presque personne ». Tout au plus, peut-on en sentir « quelquefois la présence ». C'est ce caractère rare, sacré, énigmatique qui connote si bien le mot « hiéroglyphe ». On est loin ici des seules vertus de l'hypotypose, qui, pas plus que l'onomatopée, n'a rien qui appartienne en propre au champ poétique : l'imaginaire qu'elle sollicite est purement visuel. Et lorsque Diderot en fait l'éloge, c'est au cœur de l'*Encyclopédie*, pour y marquer le style adéquat au dictionnaire :

Il serait à souhaiter, quand il s'agit de style, qu'on pût imiter Petrone, qui a donné en même temps l'exemple et le précepte, lorsqu'ayant à peindre les qualités d'un beau discours, il a dit, *grandis, et utitā dicam pudica oratio neque maculosa est neque turgida, sed naturali pulchritudine exurgit*. La description est la chose même.²⁴

Notons au passage que cet hommage au génie descriptif de Petrone trouvera l'écho qu'on lui connaît chez Auerbach analysant ce qu'il nomme justement « le réalisme antique »²⁵. Si l'art descriptif est d'*écrire* et représenter à la fois, l'art poétique est de *dire* et représenter à la fois. Et la voix alors, cette composante essentielle de l'acte poétique, qu'en sait-on ? Peut-on ne pas se demander, fût-ce rapidement, comment Diderot entendait, comment il disait²⁶ ?

La voix

Il existe dans la *Lettre* des traces, ténues certes, de la façon Diderot disait le poème. Avant le vers de Boileau, il citait en premier exemple d'emblème poétique un distique de Voltaire :

Et des fleuves français les eaux ensanglantées
Ne portaient que des morts aux mers épouvantées

23. Valéry, *Variété, Œuvres I*, Bib. de la Pléiade, Gallimard, p. 611.

24. Article ENCYCLOPÉDIE, DPV, VII, 257.

25. « Fortunata », in *Mimésis*, éd. citée : Tel Gallimard, p. 35-44.

26. On ne peut que renvoyer aux analyses fondamentales que Leo Spitzer a faites de la prose diderotienne, attentif qu'il fut au modèle rythmique où se perçoit l'écho de la voix de Diderot, à l'irruption exceptionnelle du rythme physiologique de la parole dans l'écrit, qui le mèneront à penser que « système nerveux, système philosophique et système stylistique exceptionnellement harmonisés chez Diderot ». « The style of Diderot », *Linguistics and literary history : essays in stylistics*, Princeton, 1948, p. 135-191.

En le commentant : « L'effroi des mers est montré à tout lecteur dans "épouvantées", mais la prononciation emphatique de sa troisième syllabe me découvre encore leur vaste étendue. » (p. 169). C'est donc, selon lui, la syllabe [van] qui porte l'accent emphatique ; cette accentuation, qui n'étonnera que des oreilles formées aux données phonétiques spontanées de la conversation, est intéressante quant à la prosodie selon Diderot²⁷ et elle laisse apercevoir ce que pouvait être l'harmonie à son oreille²⁸. On sait, par ailleurs, grâce aux *Œuvres* de Turgot éditées par Shelle, que Diderot déclamait :

Turgot s'était persuadé que le français a, comme le latin, le grec, l'italien une prosodie naturelle et qu'on y compte des longues et des brèves. « Deux hommes célèbres, dit Du Pont De Nemours, s'étaient particulièrement appliqués à cette intéressante partie de la langue : Diderot et Turgot. L'un la marquait, la déclamait peut-être un peu trop. L'autre, plus naturel, se bornait à la faire légèrement et fidèlement sentir, évitant l'affectation en cela comme en tout. Chez Diderot, la prosodie était un chant, chez Turgot, c'était un charme ²⁹.

On perçoit mieux ce qu'est selon Diderot le dire poétique : loin de rechercher le « naturel », qui n'est jamais que la voix de « la conversation familière », il restitue le chant à la poésie³⁰. Sans la voix, point de chant³¹, et, comme l'écrira Valéry encore : « La poésie sur le papier n'a aucune existence [...] C'est le rôle de la voix et celui du détail de l'expression qui font la poésie ³². »

Les *Mémoires* de Suzanne Necker abondent d'ailleurs en anecdotes rapportant la lecture à voix haute et l'extrême attention auditive de Diderot :

27. Sur la voix théâtrale, voir Pierre Frantz, « Diderot, la voix, l'accent », in *La Voix*, PUPS, 2009, p. 207-216.

28. L'attachement à la prosodie s'accompagne chez Diderot d'un certain dédain pour la rime. On remarque qu'il n'y prête, dans la *Lettre*, aucune attention, choisissant de commenter un vers isolé et de nombreux vers latins ou grecs. Il en ira de même d'ailleurs dans sa critique, puisqu'il fut, pour la *Correspondance Littéraire*, un critique abondant en matière de poésie : ni pour les *Observations sur les Saisons* de St-Lambert (1769), ni pour les *Poésies pastorales* de Léonard (1771) par exemple, il ne sera question des rimes. Sauf pour dire de St-Lambert, que « c'est un bon rimeur, pas un poète. » AT, V, 249.

29. *Œuvres de Turgot et documents le concernant*, avec biographie et notes par Gustave Schelle, Félix Alcan, 1913-1923, t. II, p. 704.

30. Peut-être peut-on penser à Apollinaire disant « Le Pont Mirabeau ».

31. Beauzée, dans sa *Grammaire générale* en 1767, définit la prosodie comme « l'art de diriger tout ce qui rend la voix chantante ».

32. Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 1141.

Un jour Diderot ouvrit la traduction d'Young par M. de Bissy. Il y trouva cette phrase : *les pleurs que j'ai versés* et il referma le livre ; *les pleurs que j'ai versés*, cela est sec, on ne les voit point couler ; le lecteur ne s'y arrête pas ; il faut dire *les larmes que j'ai versées* : *larmes* est plus long et *versées* surtout prolonge l'image ; on croit voir couler ses larmes le long des joues et tomber sur le papier : tel est l'effet de l'harmonie³³.

La création poétique

Mais revenons au vers du *Lutrin* et à ses proches échos dans l'œuvre de Diderot. Il est en effet à la source d'un des textes les plus profondément personnels, voire les plus intimement philosophiques de l'*Encyclopédie*³⁴, et, de surcroît, sans doute d'un des premiers poèmes en prose de notre littérature. Ce que Diderot nomme dans son commentaire de Boileau le « passage imperceptible de la veille au sommeil » est placé au cœur même de l'article DÉLICIEUX, publié au tome IV du *Dictionnaire raisonné*, en 1754 :

[...] Qu'est-ce qu'un repos délicieux ? Celui-là seul en a connu le charme inexprimable, dont les organes étaient sensibles et délicats ; qui avait reçu de la nature une âme tendre et un tempérament voluptueux ; qui jouissait d'une santé parfaite ; qui se trouvait à la fleur de son âge ; qui n'avait l'esprit troublé d'aucun nuage, l'âme agitée d'aucune émotion trop vive ; qui sortait d'une fatigue douce et légère, et qui éprouvait dans toutes les parties de son corps un plaisir si également répandu, qu'il ne se faisait distinguer dans aucun. Il ne lui restait dans ce moment d'enchantement et de faiblesse, ni mémoire du passé, ni désir de l'avenir, ni inquiétude sur le présent. Le temps avait cessé de couler pour lui, parce qu'il existait tout en lui-même ; le sentiment de son bonheur ne s'affaiblissait qu'avec celui de son existence. Il passait par *un mouvement imperceptible de la veille au sommeil* ; mais sur ce passage imperceptible, au milieu de la défaillance de toutes ses facultés, il veillait encore assez, sinon pour penser à quelque chose de distinct, du moins pour sentir toute la douceur de son existence : mais il en jouissait d'une jouissance tout à fait passive, sans y être attaché, sans y réfléchir, sans s'en réjouir, sans s'en féliciter. Si l'on pouvait fixer par la pensée cette situation de pur sentiment, où toutes les facultés du corps et de l'âme sont vivantes sinon agissantes, et attacher à ce quiétude délicieuse l'idée d'immutabilité, on se formerait la notion du bonheur le plus grand et le plus pur que l'homme puisse imaginer³⁵.

33. Suzanne Necker, *Nouveaux Mélanges extraits des manuscrits de Mme Necker*, Paris, Pougens, An X-1801 p. 271.

34. Sur la genèse buffonnienne, anti-pascalienne et plus largement antichrétienne de cet article, voir M. Leca-Tsiomis, *Écrire l'Encyclopédie*, SVEC, Oxford 1999, p. 447-448.

35. O.C. DPV, VII, p. 9. Je souligne.

Boileau avait recours à l'économie de l'hémistiche et aux ressources particulières des mots Diderot ici joue d'abord sur la syntaxe : pour évoquer ce « bonheur le plus pur », les césures entre phrases sont à peine esquissées, ralenties à l'extrême par les imparfaits, par une répétition des termes qui enchâsse chaque instant dans le précédent et dans le suivant ; ce n'est plus le mouvement, mais la palpitation de la paupière fermée, et, tout du long, une abondance de sourdes, de liquides et de sifflantes, ces sonorités [sã] répétées qui sont à la fois l'apaisement du plaisir³⁶ et le souffle du dormeur, et dans lesquelles Spitzer aurait pu reconnaître l'effet hypnotique de ce qu'il nommait « le refrain » diderotien³⁷.

Diderot inspiré par le poète et poète lui-même³⁸... Certes on est loin ici des « Eleuthéromanes », de « La Servante de l'auberge du Pied fourchu à Riga », des quelques bouts rimés et autres charades qu'il composa tant bien que mal, même si l'Italie a naguère honoré courageusement les *Poesie* de Diderot d'un volume en édition bilingue³⁹... Suzanne Necker l'avait noté : « Il me semble en lisant Diderot que s'il avait fait des vers il eût été un excellent poète ; il en a fait cependant et ils sont sans chaleur et sans coloris ; ils n'ont que de l'esprit (136-37). Elle avait raison : ce ne sont pas des vers, c'est le poème en prose⁴⁰, sa capture de l'instant et sa densité quasi leirisienne que créait Diderot.

Traduction ou glose

La réflexion sur l'hiéroglyphe poétique se poursuit, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, par l'examen de sa conséquence : l'impossibilité

36. L'état décrit dans « Délicieux » est sans doute à rapprocher de celui évoqué dans l'article ILLAPS, fourni en « théologie » par Diderot : « Espèce d'extase contemplative où l'on tombe par degrés insensibles, où les sens extérieurs s'aliènent, et où les organes intérieurs s'échauffent, s'agitent, et mettent dans un état fort tendre et fort doux, peu différent de celui qui succède à la possession d'une femme bien aimée et bien estimée ». *Encyclopédie*, t. VIII, p. 555.

37. « The style of Diderot », *op.cit.*, p. 181.

38. Ce pur « sentiment de l'existence », Rousseau vingt ans plus tard, le célébrera avec l'ampleur des *Rêveries*. Dans leurs années de compagnonnage artistique et intellectuel, ces deux lecteurs de Fénelon et de Buffon ont eu des réflexions proches, sinon jumelles, sur la prose poétique et son avenir.

39. Unique recueil, à ma connaissance du moins, des poèmes versifiés de Diderot : *Poesie*, a cura di Vincenzo Barba, Salerno, éd. 10/17, 1997.

40. Sur la notion de « poème en prose » et son application à l'article de dictionnaire, voir M. Leca-Tsiomis « Sur quelques disciples de Boileau », *Souvenirs et promenades, Mélanges en l'honneur de Gabrielle Chamarat*, ss dir. Jean-Louis Cabanès, G. Barthélémy. n° spécial de Ritm, U. Paris X., 2010, p. 53-62.

de traduire le poème⁴¹. Quelques années plus tôt, Condillac avait expliqué par ce qu'il nommait « le génie des langues » cette difficulté :

De tous les écrivains, c'est chez les poètes que le génie des langues s'exprime le plus vivement. De là la difficulté de les traduire. Elle est telle qu'avec du talent il serait plus aisé de les surpasser souvent, que de les égaler toujours. À la rigueur on pourrait même dire qu'il est impossible d'en donner de bonnes traductions »⁴².

Diderot, pour sa part, n'envisage aucun recours, sauf hasard heureux mais limité, et l'impossibilité qu'il énonce est précisément liée à la composante sonore de l'hiéroglyphe :

Je croyais avec tout le monde qu'un poète pouvait être traduit par un autre : c'est une erreur et me voilà désabusé. On rendra la pensée, on aura peut-être le bonheur de trouver l'équivalent d'une expression [...] ; c'est quelque chose mais ce n'est pas tout. L'emblème délié, l'hiéroglyphe subtil qui règne dans une description entière et qui dépend de la distribution des longues et des brèves dans les langues à quantité marquée et de la distribution des voyelles entre les consonnes dans les mots de toute langue : tout cela disparaît nécessairement dans la meilleure traduction. (p. 170-171)

Il renchérit un peu plus bas :

C'est la connaissance ou plutôt le sentiment vif de ces expressions hiéroglyphiques de la poésie, perdues pour le lecteur ordinaire, qui décourage les imitateurs de génie » (p. 172).

Plus tard, en 1771, dans un compte rendu de la traduction des poèmes de Jacobi, il précisera encore son point de vue, contre ceux qui prétendent que

ce qu'on ne peut rendre avec intérêt d'une langue dans une autre ne valait pas la peine d'être écrit dans la première, comme c'est l'avis de quelques-uns de nos philosophes modernes qui traitent les poètes et la poésie fort dédaigneusement. Mais je ne pense pas comme ces philosophes.

Il visait ici D'Alembert, en souvenir des *Réflexions sur la Poésie* lues par l'académicien en séance le 25 août 1760, et contre lesquelles la

41. Voir Laurence Mall, « Traduction, langue-culture et langue-corps au xviii^e siècle : Du Bos sur Virgile, Marivaux sur Thucydide et Diderot sur Térence », *Revue de littérature comparée*, 2007/1, n° 321.

42. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II part. ch. XV, § 161, édition consultée : Paris, Libraires associés, 1787, p. 330.

Correspondance littéraire avait affûté ses armes⁴³. D'Alembert présentant son point de vue comme celui du « philosophe » y déclarait notamment :

C'est avec [...] sévérité que le philosophe examine et juge les ouvrages de poésie. Pour lui, le premier mérite et le plus indispensable dans tout écrivain est celui des pensées. La poésie ajoute à ce mérite celui de la difficulté vaincue dans l'expression, mais ce second mérite très estimable quand il se joint au premier n'est plus qu'un effort puéril dès qu'il est prodigué en pure perte et sur des objets futiles⁴⁴.

Diderot au contraire n'estime guère, en poésie, la pensée pour elle-même, et n'a aucun mépris pour l'objet futile. Pour « nos philosophes », poursuit-il, ou bien les beautés de la langue poétique

ne sont que des mots harmonieux, et ce n'est plus qu'une affaire d'oreille ; ou ces mots parlent à l'esprit, et c'est une affaire d'idées ; dans le second cas on peut toujours faire passer des idées d'une langue dans une autre ; dans le premier, ce n'est que de l'harmonie ou du bruit perdu. Ils ont tort dans l'un et dans l'autre. L'harmonie fait peinture [...]. La pensée la plus rare, sans l'harmonie qui lui convient, reste sans effet ; la pensée la plus commune avec l'harmonie qui lui convient, devient une chose rare et précieuse.

Et il conclut en ces termes, si proches de ceux de la *Lettre sur les sourds et muets*, trente ans plus tôt : « L'art de placer les mots » est un « art puissant et presque divin »⁴⁵.

Entre temps, en 1762, dans ses *Réflexions sur Térence*, il avait interrogé les conditions de la traduction poétique :

« C'est une tâche bien hardie que la traduction de Térence [...] Qu'est devenue cette harmonie qui me séduisait ? [...] Comment se sont évanouies ces images qui m'assaillaient en foule et qui me troublaient ? et ces expressions, tantôt délicates, tantôt énergiques, qui réveillaient dans mon esprit je ne sais combien d'idées accessoires, qui me montraient des spectres de toutes les couleurs [...]. Il n'y a donc qu'un moyen de rendre fidèlement un

43. « Ce philosophe établit entre autres dans ses *Réflexions* que pour juger du mérite d'un morceau de poésie, on n'a qu'à le traduire dans une autre langue et s'il ne se soutient pas dans la traduction comme dans l'original même on doit en conclure que sa beauté est moins réelle que factice [...]. Celui qui ne sent pas la raison pourquoi les anciens faisaient un cas infini de l'harmonie, doit par là même se regarder condamné à ne jamais toucher aux arts et aux belles lettres ». *Corr. litt.*, 1^{er} septembre 1760.

44. *Réflexions sur la poésie*, in *Œuvres de D'Alembert*, Tome 4, 1^{re} partie, éd. consultée : Paris, Belin ; 1822, p. 292.

45. « Traductions de l'allemand en français de diverses œuvres composées en vers et en prose par M. Jacobi », 1771, AT VI, 425.

auteur d'une langue étrangère dans la nôtre : c'est d'avoir l'âme pénétrée des impressions qu'on en a reçues et de n'être satisfait de sa traduction que quand elle les réveillera. (AT, 5, 235-36)

L'exemple donné alors ridiculise définitivement une traduction des *Bucoliques* par l'abbé Desfontaines :

Virgile a dit :

*Hic gelidi fontes ; hic mollia prata, Lycori ;
Hic nemus ; hic ipso tecum consumerer aevo.*

Virgil. Bucol. Eglog. x, vers 42 et 43.

Traduisez avec l'abbé Desfontaines ; Que ces clairs ruisseaux, que ces prairies et ces bois forment un lieu charmant ! Ah, Lycoris ! c'est ici que je voudrais couler avec toi le reste de mes jours ! et vantez-vous d'avoir tué un poète⁴⁶.

Or, ce distique virgilien tant admiré, Diderot l'avait, non pas traduit, mais, à sa manière, transcrit. C'est à nouveau dans l'*Encyclopédie* en 1757, qu'on peut lire cet autre poème en prose, consacré au mot « fraîcheur » :

Ce mot se dit de la sensation que nous éprouvons, de l'endroit où nous l'éprouvons et de la cause qui nous la fait éprouver. Ce que l'on cherche dans les chaleurs accablantes de l'année, et ce que l'on sent avec tant de plaisir à l'ombre des arbres, dans le voisinage des eaux, à l'abri des ardeurs du soleil, à l'impression légère d'un air doucement agité, au fond des forêts, sous un antre, dans une grotte, c'est de la fraîcheur. Virgile a renfermé dans deux vers tout ce que deux êtres peuvent éprouver à la fois de sensations délicieuses : celles de la tendresse et de la volupté, de la *fraîcheur* et du silence, du secret et de la durée,

*Hic gelidi fontes ; hic mollia prata, Licori ;
Hic nemus ; hic ipso tecum consumerer aevo.*

Quelle peinture ! »⁴⁷.

Diderot se garde de traduire, on le voit, mais sa glose, en réveillant toutes les « idées accessoires » que les vers de Virgile attachent à la sensation de fraîcheur, est, à sa manière, la plus fidèle évocation qui soit du distique virgilien. Aucun mot n'en traduit un autre : *hic nemus* tient à la fois du « silence » et du « secret », et ce que Diderot entend, dans le vocatif, dans la reprise anaphorique et pressante de *hic*, c'est à la fois « la

46. Valéry proposera, dans sa traduction des *Bucoliques* : « Ô, je consumerais avec toi, Lycoris, Ici, l'éternité sur la mousse, à la fraîche... »

47. O.C. DPV, VII, 311.

tendresse et la volupté ». Des images concrètes de la nature et du dialogue virgiliens Diderot ne retient que la substance même, rendue par les trois couples de substantifs (« tendresse » et « volupté », « fraîcheur » et « silence », « secret » et « durée »). Mais il charge ces six abstractions de la puissance sensorielle des images bucoliques : en leur centre, le mot « fraîcheur », déjà mêlé à « l'ombre des arbres », au « voisinage des eaux » et à « l'air doucement agité », diffuse sur les autres substantifs le contenu concret et la force suggestive qu'il avait ainsi acquis. En retour, les noms qui l'entourent le colorent chacun un peu de leur substance. Le matériel sonore du poème trouve, dans la glose, ses prolongements ou ses échos : nombre, balancement régulier du rythme pair, sonorité des liquides et des voyelles sourdes, jusqu'à l'étirement de la dernière syllabe⁴⁸.

On sait quelle incitation à la création fut toujours, pour Diderot, l'admiration. Et on perçoit, à lire cette glose, que « le sentiment vif de ces expressions hiéroglyphiques de la poésie », loin le décourager, engageait plutôt l'« imitateur de génie » à exercer son art.

En guise, sinon de conclusion, tout au moins de salut, je citerai une page de l'hommage si profondément, subtilement diderotien que rendit Jacques Proust au poète Pierre Torreilles, dans un texte intitulé « Hiéroglyphes »⁴⁹.

On en lit d'abord l'épigraphe : c'est un lointain souvenir de la *Lettre sur les sourds et muets*, tout au moins du passage sur l'hiéroglyphe poétique, tel que demeuré dans la mémoire de ce poète :

« L'œuvre du véritable poète est toujours intraduisible – on peut en suivre la pensée, on peut même avoir la chance, ici et là, de trouver une expression équivalente, mais la présentation générale, le ton et la sonorité de l'ensemble restent toujours un hiéroglyphe unique, subtil, intraduisible. *Diderot, cité par Pierre Torreilles* »

On lit ensuite ce poème de Torreilles, extrait des *Dieux rompus* :

*Conversant et
coulé dans la terre potière,
discours non déluté
du long veuvage de la mer,
dans le rien de l'écho
forme à mes yeux portée,*

48. Pour l'analyse détaillée de ce texte, voir *Écrire l'Encyclopédie*, p. 452-456 et « Les sites de la fraîcheur », *Dix-huitième siècle*, 36, 2004, p. 511-521.

49. Paru dans *Sud*, Pierre Torreilles. *Espace de la parole*, Hors série, 1985, p. 113-117.

*sensible en ton retrait,
conviée telle une ombre,
revient la prophétie,
la noire, la lointaine.*

Puis la glose que J. Proust lui consacra :

« DÉLUTÉ. De la terre (ou du limon) le *lut* rend le vase étanche. Avant que le poème soit, au moment même où il commence, la parole est pareille à la plainte innombrable de la mer : scellée, lointaine, comme enfouie dans des voiles d'ombre. Les mots que le poète profère ne sont rien, sur ce fond incessant de bruit : un faible écho, un peu de vent, le souffle léger qui s'échappe du vase (ou y entre) quand on le *délute*. Le poème naît de ce souffle délié ».

Marie LECA-TSIOMIS
Université Paris Ouest-Nanterre – CSLF

