Une pensée de l'oreille. L'hiéroglyphe poétique chez Diderot

lundi 2 janvier 2012, par [Anne Elisabeth Sejten](#)

Ce texte est originellement paru dans A. E. Sejten, Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751, Paris, Vrin, 1999, p. 190-197. Nous remercions chaleureusement Anne Elisabeth Sejten ainsi que les Éditions Vrin de nous avoir autorisé à le reproduire ici.

Diderot a hâte d'introduire avec l'*hiéroglyphe* un signe dont le caractère dépasse celui du signe proprement linguistique. Nous avons déjà noté comment, durant le long débat sur les inversions, il s'enthousiasmait pour certains mots aptes à produire des significations condensées, voire « ce que le grec et le latin rendent par *un seul mot* ». Car, « ce mot prononcé, *tout* est dit, *tout* est entendu » (162, nous soulignons [1]). Et il donnait l'exemple d'« *esurio* » pour démontrer que l'homme latin « croyait ne rendre qu'une seule idée » (158). C'est précisément à la recherche de « ces termes qui équivalent à un long discours » (158) que Diderot avec l'hiéroglyphe poétique parvient enfin à échapper au piège des règles dispensatrices qui présupposent un usage « correct » du langage.

Conformément à son étymologie grecque, l'hiéroglyphe veut dire inscription sacrée, d'où l'idée d'une certaine affinité, divine ou mystique, qu'il établit entre image et signification. C'est probablement dans ce sens, vague et suggestif, du terme que Diderot l'emploie, et non pas pour des raisons scientifiques précises [2]. C'est l'aura de l'hiéroglyphe qui le fascine, non pas l'entité empirique sujette aux tentatives de déchiffrement des égyptologues [3]. C'est que l'hiéroglyphe, de façon exemplaire, satisfait aux exigences posées par la simultanéité de l'expression poétique. Même lorsqu'il exprime plusieurs choses, il le fait d'un seul coup et se situe ainsi au niveau de « l'état de l'âme dans un même instant » (162), cet état affectif que les inversions méconnaissaient à grand tort.

La réflexion sur l'âme trouve ainsi son prolongement esthétique naturel dans l'hiéroglyphe. Car on n'accède pas à « ces expressions hiéroglyphiques », au moyen de la « connaissance » proprement dite, mais « plutôt » du « sentiment vif » (172). L'hiéroglyphe, en effet, serait ce qui, du côté de l'art et de l'expression artistique, parlerait directement au sentiment et à l'âme. C'est qu'il est composé, non pas de signes linguistiques, mais d'images, ou plus précisément de « termes énergiques » (169), énergie qui rend possible une signification *dynamique* et *synthétique*. Risquant encore une allégorie, Diderot compare justement la poésie avec « un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres » (169). Le mot poétique n'est pas un mot comme les autres, la phrase poétique n'est pas une phrase comme les autres, dans la mesure où la poésie défait l'ordre syntactique pour que naisse un ensemble vivant dans lequel les mots dansent, empiétant les uns sur les autres, formant un seul accord, une seule expression, un seul sentiment ou état d'âme. Voilà pourquoi Diderot peut affirmer que « toute poésie est emblématique » (169) [4].

C'est également au moyen de l'hiéroglyphe que la parole poétique s'ouvre au passage impersonnel

d'un étrange *esprit* qui la met en mouvement : « Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. » (169) Le caractère singulier des hiéroglyphes poétiques provient donc de l'affinité avec laquelle le discours poétique se loge en la *matérialité* même de l'expression linguistique (« les syllabes »). Il ne s'agit pas de signes arbitraires, dont la signification passerait par le code et la convention, la signification poétique étant inséparable des mots employés qui, par conséquent, cessent d'être des signes vides [5]. Le poème naît de façon organique des syllabes investies dans une force spirituelle insondable, esprit qui les vitalise tout en y trouvant sa propre source d'existence.

Concept assez complexe, l'hiéroglyphe agit donc à plusieurs niveaux. D'une part, il désigne un sens totalisant, *leitmotiv* ou plutôt, puisqu'il est matériel, la figure qui d'un seul coup visualise et fixe le sens ou le sentiment d'un ensemble textuel. C'est cette fonction totalisante qui se manifeste dans l'idée de « l'emblème » qui renvoie à « l'hiéroglyphe subtil qui règne dans une description entière » (171) [6]. D'autre part, la formation même de cet emblème est rendue techniquement possible au niveau des syllabes en elles-mêmes insignifiantes, étant donné que l'hiéroglyphe « 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 » (171) [7]. Rien d'étonnant, par conséquent, si la construction du concept de l'hiéroglyphe s'opère surtout au niveau du détail, presque technique, que représentent les syllabes. Tous les exemples que donnent Diderot de l'hiéroglyphe poétique confirment cette subtilité des syllabes en poésie. Chaque syllabe renferme une image sonore qui condense une signification entière, tel un vers de Boileau, dans lequel les syllabes pour ainsi dire miment l'expression indivisible : les images musicales font par exemple que le second hémistiche effectue une « chute », évoquant ainsi le passage de l'état de veille au sommeil que veut exprimer Boileau [8]. Parce que les images qui émanent des vers dépassent la littéralité (« toutes ces images sont enfermées dans les quatre vers de Virgile » (172)), le poème s'est transformé en tissu d'hiéroglyphes.

Aussi matériel qu'immatériel, l'hiéroglyphe semble n'être rien d'autre que *le lien* qui unit le visuel au spirituel, les images sonores aux idées : « le lien subtil qui les resserre [les idées [...] images] » (178). Il coïncide avec le rythme syllabique, mais, comme Diderot le précisera dans la *Lettre à M^{lle}...*, la musique « n'a de ressources que dans les intervalles et la durée des sons » (207), donc, au fond, renvoyée au *vide* des intervalles qui séparent les sons. Autrement dit, le *lien subtil* de l'hiéroglyphe est d'une nature plutôt aérienne, dispositif immatériel que suggèrent sans réserve les adjectifs avec lesquels Diderot colore son concept d'hiéroglyphe en parlant tantôt d'« emblèmes fugitifs » (182), tantôt d'« hiéroglyphe [...] si léger et si fugitif » (207). L'hiéroglyphe poétique relie les syllabes de sorte qu'apparaisse un ensemble de sonorités et d'images qui, tout en vibrant avec l'idée du poète, exprime celle-ci.

Les hiéroglyphes analysés par Diderot baignent ainsi tous dans les syllabes, dans la durée, l'accent est le timbre du vocabulaire du poème. En ce sens, on pourrait les appeler des calligraphies musicales [9], puisqu'ils sont inséparables de leur propre existence matérielle, de tous ces éléments textuels et sonores qui en soi ne veulent rien dire, mais qui, musicalement, imitent un parcours, une synthèse, bref, l'avènement d'une image à son idée, et inversement, de l'idée à son image. C'est pourquoi la présentation de l'hiéroglyphe que nous propose Diderot prend essentiellement la forme d'un commentaire sur les *traductions* poétiques. Car en passant d'une langue à une autre, l'hiéroglyphe se monte à peu près *intraduisible*. Diderot simule la naïveté pour la dénoncer aussitôt : « 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 » (170 - 171). En traduisant des poèmes, il ne suffit pas de procéder à un mot à mot. Si le contenu poétique (« penser ») peut être traduit, il est beaucoup plus difficile de trouver l'« expression » juste. Pour y parvenir, il y faudrait du « bonheur », et cela même pour les poètes les plus grands, tel Virgile dont la « semi »-traduction d'un vers de l'*Iliade* reçoit ce jugement modéré : « C'est quelque chose, mais ce n'est pas tout » (171).

Le problème de la traduction, crucial pour les textes poétiques, met l'accent sur le problème de la *forme* en art. Parce que l'hiéroglyphe émane d'un tissu de sons et d'images, en même temps qu'il agit à l'intérieur de celui-ci, il est fort difficile de le recréer dans une autre langue. Les mots équivalents seraient porteurs d'une musicalité autre, d'autres images qui feraient perdre l'hiéroglyphe, et on aurait « l'emblème délié » (171), un hiéroglyphe arraché à sa texture et à sa force : « l'hiéroglyphe subtil qui règne dans une description entière [...] disparaît nécessairement dans la meilleure traduction » (171). Et Diderot prend pour témoin le poète lui-même pour insister davantage sur cet obstacle que représente la « contextualité » originaire : « C'est là ce qui faisait dire à Virgile, qu'il était aussi difficile d'enlever un vers à Homère que d'arracher un clou à la massue d'Hercule. Plus un poète est chargé de ces hiéroglyphes, plus il est difficile à rendre » (172). Plus les liens internes, qui font l'armature dynamique de l'hiéroglyphe, sont forts, profonds et « immatériellement matériels », plus il est difficile de traduire la poésie dont il est la forme créatrice. Un vers du poème épique d'Homère, un clou de la massue d'Hercule, l'atome d'une molécule, la maille d'un tricot, quelle que soit l'image qu'on choisisse, l'intraduisibilité résulte de la structure subtile *liante* de l'hiéroglyphe, de la capacité avec laquelle il mime, soutient et évoque le contenu, la pensée ou l'idée d'un poème *avant* le langage. Inversement, c'est cette résistance de l'hiéroglyphe qui assure à l'œuvre d'art son caractère unique.

Ainsi Diderot commente-t-il plusieurs traductions poétiques, plus ou moins heureuses. La traduction est tantôt en-deçà de l'original grec, tantôt surchargée, comme dans le cas de Racine traduisant l'*Iliade* : « Il y a plus de sublime dans ces deux vers d'Homère, que dans toute la pompeuse déclaration de Racine. » (80) Que ce soit Longin, Boileau ou La Motte qui tente une traduction de la scène d'Ajax de l'*Iliade*, aucun d'eux ne trouve l'expression juste : « Quelque génie qu'on ait, on ne dit pas mieux qu'Homère quand il dit bien. » (176) D'où le conseil que donne Diderot aux traducteurs : « *Entendons-le* du moins avant que de tenter d'encherir sur lui. Mais il est tellement chargé de ces hiéroglyphes poétiques [...] que ce n'est pas à la dixième lecture qu'on peut se flatter d'y avoir tout vu » (176, nous soulignons). Qu'un poème, épique ou non, soit hiéroglyphique ne veut donc pas dire qu'il soit pathétique ou lourd, mais qu'il manifeste une tension entre *entendre* et *voir*. Il faudrait entendre le poème hiéroglyphique au sens double d'« entendre » : écouter et comprendre. Prêter une oreille aux images sonores est la condition pour saisir l'hiéroglyphe poétique, car c'est alors que l'on s'apercevrait du fait que le langage s'est transformé en images, en présence et en simultanéité, en matière sensible, catégories qui toutes relèvent de la vue. L'immanence sensorielle de l'expression hiéroglyphique parvient à faire voyager le langage à travers des noyaux d'intraduisibilité. Pénétrer dans les vers, qui s'ouvrent comme de l'intérieur grâce au jeu dans lequel les sons syllabiques entrent avec les mots « visibles », ce serait donc, d'une certaine manière, saisir l'intraduisible hiéroglyphe poétique.

La difficulté de traduire l'hiéroglyphe d'une langue à une autre recouvre ainsi une intraduisibilité plus profonde, intrinsèque, dans le langage poétique en tant que tel. C'est surtout en traitant de la réception des poèmes (et moins de leur production) que Diderot touche à cette dimension essentielle du problème de la traduction de la représentation. Parce que l'hiéroglyphe, si fin, exerce son pouvoir un niveau presque subconscient (« presque personne s'en aperçoit » (170)), « l'intelligence de

l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde » (169), et souvent les « expressions hiéroglyphiques [...] [sont] perdues pour les lecteurs ordinaires » (172). Diderot distingue ainsi entre d'une part « l'homme de goût » (170), qui sait déchiffrer le jeu hiéroglyphique, et, d'autre part, la plupart des lecteurs qui dans le meilleur des cas s'écrient « que cela est beau ! » (170) sans trop savoir pourquoi. Le plus souvent l'oreille peu éduquée et insensible de l'homme « ordinaire » se révélerait cependant par des propos réprobateurs : « Il est constant que celui à qui l'intelligence des propriétés hiéroglyphiques des mots n'a pas été donnée, ne saisira souvent dans les épithètes que le matériel, il sera sujet à les trouver oisives ; il accusera des idées d'être lâches ou des images d'être éloignées [...] et il perdra une de ces bagatelles qui règlent les rangs entre les écrivains excellents. » (178) Le bon sens, non plus, ne suffit pas à saisir les subtilités de l'hiéroglyphe poétique : « La lecture des poètes les plus clairs a donc aussi sa difficulté ? oui, sans doute ; et je puis assurer qu'il y a mille fois plus de gens en état d'entendre un géomètre qu'un poète, parce qu'il y a mille gens de bon sens contre un homme de goût, et mille personnes de goût contre une d'un goût exquis. » (178) Autant dire que la lecture des hiéroglyphes poétiques exige de la culture, de l'éducation et de l'esprit. Il y faudrait une oreille cultivée et une lecture technique, voire savante. L'hiéroglyphe, expression la plus simple du beau naturel, présuppose paradoxalement, pour être « entendu », un maximum d'esprit et de techniques culturelles (d'où le danger de décadence). C'est pourquoi, à la limite, « il faut être en état de le créer [l'hiéroglyphe] pour le sentir ».

Le lecteur des hiéroglyphes poétiques coïnciderait donc, après tout, avec le poète lui-même. Chez le génie poétique, le talent pour le langage hiéroglyphique est « naturel » : « Ces problèmes que le génie poétique résout sans se les proposer » (170). Si l'hiéroglyphe expose et dépasse à la fois l'intraduisibilité immanente au langage poétique, il met par là même en lumière une tension considérable entre le travail de déchiffrement exigé de ses lecteurs et la prédestination naturelle des vrais poètes, entre éducation et talent naturel, entre maîtrise et émotion, entre leçon et don [10]. S'il était « donné » au génie, et il ne n'est précisément pas à la plupart des hommes, aussi éduqués soient-ils. Pour être « entendu » (181) et vu, ou « saisi » (170), il « exigera [...] ou une imagination ou une sagacité peu communes » (181).

Même si ces remarques de Diderot sur les lecteurs des hiéroglyphes poétiques ne parviennent pas à se défaire de certaines connotations élitaires (« l'homme de goût » etc.), il faudra bien voir que l'exigence de certaines techniques interprétatives [11], qui d'ailleurs font appel autant à la raison (la « sagacité ») qu'à l'imagination, conduit Diderot à entamer l'autre grande discussion esthétique de sa *Lettre*, celle qui porte sur un éventuel principe d'unité dans les arts.

Notes

[1] Nous nous appuyons ici sur le texte de la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent* (1751) tel qu'il a été établi et présenté par Jacques Chouillet dans les *Œuvres complètes, DPV IV*, Paris, Hermann, 1978, p. 134-191. Sans autre indication, les chiffres entre parenthèses renvoient à cette édition.

[2] Selon J. Chouillet, la connaissance qu'avait Diderot de l'écriture hiéroglyphique était aussi restreinte que celle des égyptologues de l'époque. Même si l'on peut supposer, quoique sur des bases peu sûres, qu'une certaine influence soit exercée de Vico (*La Scienza Nuova*, 1725) à Warburton et à son *Essai sur les Hiéroglyphes des Égyptiens*, qui avait été traduit en France deux ans avant l'*Essai* de Condillac, qui s'en serait inspiré pour son chapitre « Écriture », auquel Diderot à son tour a pu être sensible. J. Chouillet a cependant raison d'objecter que cette filiation compliquée en soi n'est pas décisive ; est, en revanche, décisif l'usage tout-à-fait original que

Diderot fait de l'hiéroglyphe. À ce sujet, voir *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 222-225.

[3] J. Chouillet confirme que l'hiéroglyphe a exercé sur Diderot une attraction particulière en soulignant que l'occurrence de son synonyme, à savoir « emblème », est bien moins fréquente que le vocabulaire hiéroglyphique (cinq occurrences par opposition aux vingt-quatre occurrences de hiéroglyphe et de ses dérivations (*La formation..., Ibid.*)). Or, par opposition à l'hiéroglyphe l'emblème fut entouré de significations précises (symbole, morale, etc.) depuis la publication en 1531 par Andrea Alcialis d'*Emblematum liber*, ouvrage de référence dans la dernière édition élargie remontait à 1661. Voir James Doolittle, « Hieroglyph and Emblem in Diderot's *Lettre sur les Sourds et Muets* », *Diderot Studies II*, N.Y., Syracuse, 1952, p. 156. Diderot préfère donc au concept qui fut savamment établi celui, imprécis et flottant, de l'hiéroglyphe.

[4] J. Doolittle avance l'hypothèse selon laquelle l'emblème se rapporterait à l'ensemble du poème, l'hiéroglyphe au niveau des détails : « Now the hieroglyph is fragmentary, but the poem is complete [...] « emblématique ». [...] While it is true that he seems to use the two terms synonymously, it is also true in each of its five occurrences of the word *emblème* may be understood to refer to a poem as a whole, whereas *hiéroglyphe* mainly denotes a detail within a poem. » *Op. cit.*, p. 155.

[5] Rappelons que Lessing distinguera, dans le *Laocoon* publié en 1766, entre « natürliche Zeichen » (signes conformes à la nature) et « willkürliche Zeichen » (signes arbitraires ou conventionnels), distinction qui lui permettra précisément de penser la différence entre la poésie et la peinture, dans la mesure où son esthétique exige qu'il y ait harmonie entre le caractère des signes et l'objet représenté. Voir Lessing, *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Francfort, Insel Verlag, 1988, p. 53. On comprendra, du même coup, l'affinité des remarques de Diderot sur l'importance du moment choisi par le peintre avec la pensée esthétique de Lessing.

[6] En plaçant sur le même plan l'hiéroglyphe et l'emblème par rapport à l'ensemble du poème, le texte semble ici contredire l'hypothèse de J. Doolittle citée précédemment.

[7] Dans la lettre au Père Berthier, Diderot élargit sa description, puisque l'harmonie est obtenue aussi bien au niveau de chaque mot et de ses syllabes qu'à celui de la période entière, deux harmonies qui ensemble rendent possible l'hiéroglyphe : « Il faut la considérer [l'harmonie oratoire] dans les mots et dans la période, et que c'est du concours de ces deux harmonies que résulte l'hiéroglyphe poétique. » (211)

[8] Diderot cite un verre du *Lutrin* : « Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort » (169) et se lance aussitôt dans son déchiffrement hiéroglyphique : « Celui qui s'assure du nombre 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 représentées 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 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*. » (170)

[9] Voir M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1980, texte dans lequel Foucault, commentant la peinture de Magritte, rapporte la simultanéité du texte de l'image à la calligraphie.

[10] On pourrait voir dans ces oppositions un présage de la fameuse thèse ultérieure sur le *Paradoxe du comédien*, dont le sang-froid et les techniques professionnelles sont la condition même pour réussir en art dramatique. Le métier et la maîtrise des sentiments sont nécessaires à la représentation des sentiments sublimes. Cette polarité froide/chaude correspondrait d'ailleurs au développement de la réflexion dramatique chez Diderot lui-même, dans la mesure où sa période dite pathétique, culminant en 1759, se verra succédée par des vues de plus en plus formalistes que l'on pourra trouver bien plus tard chez Baudelaire lecteur de Poe.

[11] Que l'interprétation des œuvres d'art ne soit pas gratuite, mais exige une connaissance formelle des techniques artistiques, cela constituera également l'un des acquis de la critique d'art ultérieure de Diderot.