



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

46 | 2011

Lettre sur les sourds et muets

De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art

Pierre Chartier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/4794>

DOI : [10.4000/rde.4794](https://doi.org/10.4000/rde.4794)

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2011

Pagination : 85-106

ISBN : 978-2-9520898-4-5

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Pierre Chartier, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 46 | 2011, mis en ligne le 02 novembre 2011, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4794> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4794>

Propriété intellectuelle

Pierre CHARTIER

De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art

Hiéroglyphe et pantomime : ce couple, chez Diderot, est inégal. Mais est-ce même un couple ? Pour la pantomime, elle se rencontre chez lui partout ; partout, sous la plus grande diversité de noms et de formes, il en est fait mention. Omniprésente dans son œuvre selon ses références antiques et modernes, latine pendant l'Empire, italienne avec la *commedia dell'arte*, anglaise avec Garrick, française dans le théâtre contemporain, officiel ou non, chanté, parlé et dansé, elle est une donnée essentielle de sa pensée comme de son art. Décisive dans les *Entretiens sur le Fils naturel* et le *Discours sur la poésie dramatique* en 1757 et 1758, mais apparaissant en fait bien plus tôt (dès 1748, année des *Bijoux indiscrets* puis 1751, nommément dans la *Lettre sur les sourds et muets*), on la retrouve dans les *Salons*, au cours de la décennie soixante, et le *Paradoxe sur le comédien*, à partir de 1769, jusque dans tel compte rendu des dernières années, comme celui qu'il donne en 1779 au *Mercur de France* sur la brochure de Charles-Nicolas Cochin, *Pantomime dramatique ou essai sur un nouveau genre dramatique*. Plus encore, de manière absolument inouïe bien que difficilement datable, la pantomime anime *Le Neveu de Rameau*, où son rôle et son effet sont exceptionnels. Comme Hegel l'a bien perçu, aucun autre texte des Lumières européennes n'offre l'équivalent d'une telle évocation réflexive d'un corps-monde en mouvement. Il en va tout autrement pour l'hiéroglyphe. Métaphorisé, nimbé d'une aura mystérieuse, ce terme intrigant qui relève de la critique en acte paraît avec éclat dans la *Lettre sur les sourds et les muets*. Mais il ne lui survit pas. Si la pantomime est une constante, l'hiéroglyphe chez Diderot reste une exception, un hapax philosophique.

La *Lettre* figure donc le lieu unique, privilégié en cela, où ce contraste s'exprime *in praesentia*. Mais alors que la pantomime s'affiche dès les premières pages, au titre de la question des « inversions » considérée à la lumière de la formation des langues, l'hiéroglyphe ne surgit qu'à l'orée de la seconde partie, au moment où l'auteur passe à l'examen des productions des arts (musique, poésie, peinture...). En ces

temps de débat ouvert avec le jésuite Berthier, critique influent qui prendrait volontiers en charge l'*Encyclopédie* naissante pour le compte du *Journal de Trévoux*, Diderot est combatif, agressif même, mais sur un mode allusif, déroutant souvent. En témoignent les nombreuses piques lancées chemin faisant contre Charles Batteux, à qui la *Lettre sur les sourds* est adressée. Batteux, qui avait lui-même traité des inversions, voulait que les arts fussent réductibles à un « seul principe », celui de la « belle nature ». Diderot lui suggère au cours des dernières pages qu'il faudrait, de toute urgence, définir l'une (la nature) et l'autre (la beauté), ce que l'abbé rhétoricien, nommé professeur de philosophie ancienne au Collège de France, est selon lui fort en peine de faire. C'est l'adversaire choisi. Ce maître de rhétorique bien en cour, nullement incapable d'ailleurs, dont Diderot, première mouture d'un Jacques fraîchement élargi de Vincennes, se fait le maître goguenard, est relayé par le « journaliste » Berthier dans les *Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait sur la Lettre...* ajoutées après coup (comme la *Lettre à Mlle de ****, de tonalité aimable et positive, et comme la rétractation face à Bernis, nettement « publicitaire »). Dans ce paratexte polyphonique, l'hiéroglyphe, nouveau venu conceptuel, occupe une position remarquable mais malaisée à définir. Produit d'une herméneutique savante toute dévouée à l'esprit de finesse, il ajoute à l'alacrité persifleuse de la *Lettre*, grosse des combats du présent et inscrite dans le sillage à demi effacé de la Querelle des Anciens et des Modernes. On pourrait dire qu'il en parfait, sur le mode savant, l'ambiguïté polémique.

D'un autre point de vue, plus philosophique, l'hiéroglyphe témoigne d'un effort continu de pensée accessible aux rares lecteurs compétents, ou attentifs. C'est ce que son auteur laisse entendre. Entre les moments successifs d'un texte « voltigeur » (« Pour moi, lance-t-il à Batteux, qui m'occupe plutôt à former des nuages qu'à les dissiper, et à suspendre des jugements qu'à juger... », GF p. 112), relayé par les ajouts et précisions ultérieurs, il n'y a pas rupture, ni même opposition, mais continuité et confirmation. Vue de l'amont, cette cohérence s'impose. Ainsi que Marian Hobson l'a souligné, l'interrogation sur le langage, redoublant l'enquête sur les prérogatives et les capacités des sens, n'est pas nouvelle chez Diderot. Courant déjà en filigrane au long de la *Lettre* précédente, celle de 1748 *sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, elle prend en 1751 toute son ampleur « métaphysique ». Relevant de l'écriture et de ses mystères sacrés dans la lointaine Égypte où est né Moïse, ou encore, de manière plus profane, composée à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, autrement dit pierre de touche des limites de lisibilité et d'expression, dans la nature, des signes humains institués, l'hiéroglyphe peut passer, au sens dérivé que réinvente le Philosophe, pour une manière d'aboutissement paradoxal : déportée en fin de propos mais préparée de

longue date, c'est une notion cardinale. En quoi, et par plus d'un aspect, elle redouble la pantomime, dont elle pourrait être comme le mime moqueur, ou le révélateur grimé.

Du point de vue de l'œuvre entier, ces ressemblances ne réduisent pas le tranchant des contrastes. L'hiéroglyphe est local, crucial, et éphémère, alors que la pantomime, largement représentée, apparaît répétitive et polymorphe. Elle anime des textes majeurs, souvent fort narrativisés, donne lieu à des réflexions nombreuses et coordonnées touchant à la morale, à la politique et à peu près à tous les arts, dont la poésie, la peinture, la musique, la danse bien sûr et le théâtre, jusqu'à la philosophie, discipline reine, institutrice des réformes attendues, et sans oublier la « littérature », en rapide transformation, qu'elle œuvre secrètement dans *Le Neveu de Rameau* à faire advenir. Dotée par Diderot d'une valeur universelle, liée au corps percevant et agissant en fonction de codes à redéfinir, la pantomime est l'une de ses principales signatures. L'hiéroglyphe serait-il, en regard, une simple rature, ou plutôt un paraphe momentané, au tracé éblouissant, mais vite effacé ? Une sorte de météore ? Né d'une obscurité « sacrée », lui aussi émane des sens et vise le sens, mais il s'adresse explicitement aux « meilleurs » des lecteurs-spectateurs-auditeurs, ceux qui peuvent (et veulent) l'« entendre ». Autrement dit bien peu, et surtout pas ses adversaires, ses ennemis réunis, comprenons-nous, en une pantomime des médiocres. Il faut, précise Diderot, être soi-même poète, ou tout comme, pour percevoir et *a fortiori* goûter ce dernier essai de vaste ambition. Orgueilleuse et moqueuse prétention d'un rescapé des geôles du fanatisme : c'est sur le terme *génie* que s'achève la *Lettre*. On ne saurait exercer plus vive ironie « hiéroglyphique » sur un sujet et sur un enjeu éminemment sérieux.

Formulons la chose autrement, avec l'aide de Diderot lui-même. Sur fond de la théorie classique de la représentation (nullement contestée alors), l'hiéroglyphe, à l'instar de la pantomime mais selon un régime autre, vaut dans la *Lettre sur les sourds et muets* comme expérience de la productivité humaine de signes, telle que la langue dont nous usons, entre l'œil, la bouche, l'oreille et la main, avec le concours du corps tout entier, ne cesse de les apprécier et de les transmettre. Mais alors que l'extension de la pantomime – sa généralité et sa diversité dans l'espace de la représentation – est maximale, c'est l'intension de l'hiéroglyphe qui frappe, sa complexité intense qui le voue, chez ceux mêmes qui le goûtent, à l'exceptionnalité créative. « Emblème », c'est-à-dire (comme en fait foi l'étymologie de ce terme) marqueterie, mosaïque, ou encore, lit-on, « tissage » d'éléments multiples finement superposés, l'hiéroglyphe, en sa bizarrerie assumée, est une notion qui se réclame d'une complexité

concertante-déconcertante, à la mesure des difficultés que Diderot, empruntant aux principaux courants de la pensée critique contemporaine et de la modernité philosophique, propose à ses lecteurs : convoquant à l'arrière-plan les cartésiens de Port-Royal, tel Nicole, et ceux de l'Oratoire, comme Malebranche ; les tenants de l'empirisme anglais et français (surtout Locke et Condillac) ; les grammairiens-philosophes à la suite de Dumarsais ; dans le sillage des grands ou moins grands prédécesseurs (tels Boileau, La Motte, M^{me} Dacier, Fénelon, Du Bos), les « abbés-rhétieurs », Batteux, d'Olivet disputant avec Desfontaines, les professeurs ou régents, Porée, son maître, ou Rollin, l'auteur du *Traité des études*, et il y en a d'autres... Loin de faire œuvre ésotérique, singulière, et comme pour le problème de Molyneux, au cœur de la *Lettre sur les aveugles* trois ans plus tôt, Diderot se situe au centre des débats majeurs de son siècle. C'est pourquoi il faut faire effort pour l'entendre, tant sont multiples ses références, souvent divergentes et réutilisées avec un art subtil. Là persiflage, érudition et philosophie se rejoignent.

Si par ailleurs *pantomime* est chez Diderot un terme omniprésent, signalant une pratique du corps en tension permanente avec le langage dont nous usons comme avec les idées que nous produisons, et sous certaines conditions généralisable à tous les arts ; *hiéroglyphe*, mot-signe, serait nommément le signe de l'engagement « éclectique » du Philosophe, interrogation relancée sur le Vrai et le Beau dans les compositions artistiques faisant ou non du langage leur matériau. Aussi visible que surprenant, surplombant le sol où se jouent, innombrables, les pantomimes du monde, il est l'oriflamme composite d'une entreprise parallèle à celle de l'*Encyclopédie*, et même, non sans quelque nostalgie, inséparable d'elle. Diderot n'a-t-il pas regretté, dans l'article ENCYCLOPÉDIE paru quelques années plus tard, de n'avoir pas ménagé une place suffisante, au sein de son grand *Dictionnaire*, aux mots de la langue ? Celui-là ne parle guère davantage qu'AIUS LOCUTIUS, mais pour d'autres raisons. Où donc Diderot, amoureux de mots et amateur d'idées, a-t-il trouvé un tel terme, bien plus rare que *pantomime* et infiniment plus surprenant que *belle nature* ? Ainsi que l'a fait de son côté Vico (qu'il ne connaît pas davantage que ne le connaissent les contemporains), il le reprend de Bacon, le maître de la science nouvelle. Il l'emprunte plus précisément à Warburton (*The divine Legation of Moses*, traduit en français) *via* peut-être Condillac, proche ami de ces années-là, ainsi qu'aux témoignages fournis par l'*Encyclopédie* dans maint article technique ou « philosophique » (HIÉROGLYPHE, sous la signature de Jaucourt, prend nettement parti pour Warburton contre Kircher : les hiéroglyphes chinois, comme tous les autres de par le monde, sont une « écriture en peintures », première forme attestée, certes « défectueuse », de l'effort pour « peindre des idées par des figures » et non, à l'origine, le résultat d'un complot des

prêtres pour abuser les peuples ; quant à l'article PANTOMIME, bien documenté, et dont on ne saurait davantage dire en quelle année précise il a été rédigé, il est signé D'Alembert).

Doit-on dans ce contexte supposer la complexité « emblématique » de l'hiéroglyphe dans la *Lettre sur les sourds et muets* volontairement mystérieuse ou pis mystifiante à force de métaphorisation, d'ambition synthétique et élitiste, polémique ou non ? Sans aucune garantie de réponse satisfaisante, on peut tenter d'examiner les choses de plus près, en resituant l'apparition du terme dans la suite serrée des considérations que déploie Diderot et dont l'ensemble, présenté une première fois à la suite du titre (« Où l'on traite de l'origine des inversions, de quelques avantages de la langue française sur la plupart des langues anciennes et modernes, et par occasion de l'expression particulière aux beaux-arts »), est résumé en trois pages et dix-huit points à la fin de l'ouvrage. Sous une forme à peine modifiée ce résumé filé est renouvelé dans la réponse à Berthier : signe que la *Lettre* demande des éclaircissements réitérés que rend nécessaire, à propos d'un contenu difficile, une forme volontiers énigmatique. Diderot a lui-même convenu que son essai, passablement abscons pour bien des contemporains, a été composé dans l'élan de l'inspiration, ce qui ne va pas sans raccourcis audacieux, digressions soudaines et inventions inopinées, bref une désinvolture mi-provocante mi-pédagogique qui est, pour le Philosophe, le garant de sa sécurité personnelle mais aussi le témoignage de sa créativité : à la manière en somme de Montaigne, auquel il se réfère. L'auteur des *Bijoux indiscrets* avait déjà su nous embarquer dans d'étranges extravagances, qui n'égareront que ceux qui, devant une difficulté incongrue, s'empressent de crier au non-sens. Nous parierons au moins qu'avec Diderot le persiflage n'est jamais extravagant qu'en apparence, ou, si l'on préfère, que l'extravagance qu'il revendique n'est jamais futile.

Se livrer une fois de plus, à la suite de Diderot, à une mise en place normalisée des thématiques jaillissantes de la *Lettre* excéderait le temps comme l'espace dont nous disposons ; sans doute aussi nos capacités, et peut-être le bon sens. Cela a été entrepris ailleurs, diversement tenté ou récusé (par Jacques Chouillet, Tzvetan Todorov, Marian Hobson ou Elisabeth Setjen, par exemple, aux travaux desquels nous renvoyons). Il est préférable ici, et immédiatement plus profitable sans doute, de préciser les emplois du terme reçu *pantomime*, dès la troisième page (numérotée 93) de l'excellente édition des deux *Lettres* procurée chez Garnier-Flammarion par Marian Hobson et Simon Harvey, avant de considérer les termes peu entendus – *hiéroglyphe* flanqué de son double, *emblème*, adjectivé *emblématique* – au moment où Diderot les produit, soit aux pages 116 et suivantes. Un examen de ce genre, nécessairement incomplet, aimerait suggérer quelque dialogue, socratique ou ménippéen,

entre la *pantomime* (ce pas de danse aérien, ce jeu scénique expressif accompagné ou non de paroles, dont Georges-Louis Noverre, après Louis de Cahusac, tous deux hommes de l'art et hommes des Lumières, pensaient que Diderot, réformateur inspiré, l'avait rendu à la simplicité indépassable de la Nature), et l'*hiéroglyphe*, autre terme grec désignant les origines littérales les plus obscures de nos Civilisations.

S'il est une évidence, c'est qu'un essai intitulé *Lettre sur les sourds et muets*, et qui a pour objet l'ordre des langues, doit sans tarder rencontrer ou susciter, pour l'interroger, une langue des gestes. Notamment à l'âge des Lumières, féru de voyages imaginaires, de reconstructions hypothétiques et d'expérimentations rationnelles. *A fortiori* Diderot, « monstre » amateur de monstres, spécialiste du passage expérimental à la limite. Comment, à l'appui de reconstructions dans le détail desquelles nous n'entrerons pas ici, faire concevoir au lecteur que, « d'abord », « le substantif n'est rien » alors que « l'adjectif est tout » ? Faute sans doute de disposer d'un sourd-muet « véritable », tel ailleurs Saunderson (célèbre mais lointain géomètre, certes des plus sollicités) ou l'aveugle du Puisieux (également mis en scène par la *Lettre sur les aveugles*), la *Lettre sur les sourds et muets* propose une série d'expérimentations, mais « philosophiques » : de raisonnements en situation. Il « suffirait », estime le Philosophe, « de se transporter en idée chez un peuple étranger dont on ignorerait la langue ; ou, ce qui revient presque au même, on pourrait employer un homme qui s'interdisant l'usage des sons articulés, tâcherait de s'exprimer par gestes » (p. 93). Afin de démontrer, dans le processus d'acquisition individuelle (ontogénétique) autant que dans l'histoire de l'humanité (phylogénétique), l'antécédence de la perception sensible sur l'élaboration intelligible, Diderot recourt à une série d'expériences de pensée. Sans ignorer le lien, parfaitement établi de son temps, entre la mutité et la surdité, il imagine un « muet de convention » susceptible de transposer par des gestes ce dont on l'a fait le témoin. Sans doute Diderot se réfère-t-il ensuite à un « sourd-muet de naissance », « ami » rappelé dans la *Lettre à Mlle de ****, mais dont il tait le nom au profit de celui de Jacob Rodriguez Pereire, spécialiste reconnu dont il n'a pourtant pas sollicité le témoignage explicite. Comprendons que pour ses lecteurs Diderot (re)constitue en esprit des pantomimes : ce langage des gestes s'apparente nécessairement, estime-t-il, aux premières formes du langage humain ; à défaut d'expériences « réelles », il est en mesure de nous en fournir l'idée.

Ainsi, à l'aide d'un acteur sur mesure, il procède à des traductions pantomimiques spécifiques. « Il ne faut pas, précise le Philosophe qui n'est pas dupe, que vous confondiez ici l'exercice que je vous demande

avec la pantomime ordinaire » (p. 94). Il vaut mieux, en outre, proposer au muet imaginé des discours à traduire que des actions à imiter, pour éviter qu'il ne soit influencé (en ce qui concerne la nature et plus encore l'ordre des termes qu'il choisirait) par l'usage qu'il a acquis d'une langue particulière, en l'occurrence le français. Comment faire qu'il ne soit pas inspiré par « l'ordre scientifique ou d'institution » actuel, évidemment différent de « l'ordre naturel » ? La question est légitime. Par delà ses résultats attendus, l'intérêt de l'exercice est, dirions-nous aujourd'hui, épistémologique ; il consiste à réfléchir sur les conditions de sa réussite, autrement dit sur les difficultés de sa réalisation. Il relève de la pratique théorique. De la sorte, les diverses anecdotes rapportées ont une valeur heuristique au second degré : celle du muet, réel ou supposé, ordonnant à boire ou observant une partie d'échecs, intervenant à sa manière pour annoncer au joueur (l'auteur) qu'il est mat, ou que la solution trouvée résulte des conseils « du tiers, du quart et des passants » (p. 96-97) ; ou celle du sourd-muet qui interprète brillamment, en fonction des sens dont il dispose, « la machine aux couleurs » du père Castel ; ou qui explicite la fonctionnalité d'un orchestre assimilé à un dispositif langagier, etc. La pantomime-truquement révélatrice d'un ordre disparu ou sous-jacent n'est pas celle dont nous usons tous chaque jour dans notre vie quotidienne, et dont Jean-François Rameau, bon observateur et mime excellent, saura nous régaler ; elle n'est pas non plus celle que proposent des comédiens sur la scène, même si elle se rapproche de certaines expériences privilégiées du théâtre, comme le même Rameau nous le montrera avec panache.

Ce point est important ; il semblerait que pour Diderot la scène offre un exemple indépassable de telles expériences de pensée. Dès la page 96 de notre édition de référence, il est fait état de moments privilégiés tirés d'*Héraclius* ou de *Rodogune*, ou encore de *Macbeth*. Cette dernière scène a justement retenu l'attention, car elle déporte le spectateur à la limite de l'éloquence et du traductible, donc du langage. À la suite de Longin et de Boileau, commentateurs et, pour le second, traducteur d'Homère, et en plein accord avec son époque, Diderot qualifie ces moments de *sublimes* :

[...] il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène ; imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords... (p. 96-97).

Ici, l'exemple du théâtre, modèle de « sublime de situation », rejoint et dépasse les anecdotes données pour réelles (celle par exemple de la femme qui annonce de loin par gestes à son mari emprisonné qu'il est destiné à la mort) ou les expériences imaginées par le philosophe. C'est le point où, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, s'instaure, sous le signe d'un pathos exaltant ou émouvant, le passage vers un au-delà du signe institué, qui permet non une transgression mais une extension, une transposition de ses pouvoirs :

Cette sagacité [du sourd traduisant ce qu'il voit, c'est-à-dire réinterprétant et se trompant génialement] vous surprendra moins peut-être, fait remarquer Diderot à Batteux, si vous considérez que celui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus.

Voici déjà les *Salons*, dans leur pratique mimétique-critique constante : examinant à la fois de l'extérieur et de l'intérieur une signification à conforter, une pratique à reprendre ou à louer selon un point de vue tantôt normatif et tantôt interrogatif, parfois réinventé à la manière d'un rêve terrible et tragique (« Corésus et Callirhoé », en 1765) ou d'une fantaisie humoristique et philosophique (la « Promenade Vernet », en 1767), à la limite expérimentale, c'est-à-dire en l'occurrence pantomimique, de la représentation :

Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés ; et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques ; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée ; et de saisir dans une scène mise en couleurs, tous les vices d'un jeu languissant ou forcé. (p. 100).

L'annonce de cette expérience de la scène du monde et/ou de l'art (peinture, sculpture, gravure), qu'il appelle donc précisément *jeu*, ouvre dans la *Lettre* à un autre passage fameux, anticipant sur le travail créatif, critique et théorique que Diderot a mené quelques années plus tard sur le théâtre. Ce passage, qui fait penser, a en outre la vertu de nous faire rire :

Le terme de jeu qui est propre au théâtre, et que je viens d'employer ici, parce qu'il rend bien mon idée, me rappelle une expérience que j'ai faite quelquefois, et dont j'ai tiré plus de lumière sur les mouvements et les gestes que de toutes les lectures du monde. Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais l'examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges : car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais

placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter ; moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu des acteurs me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah ! Monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails où je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d'entre eux. Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquait pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées. Alors, on n'y tenait plus, et les moins curieux hasardaient des questions auxquelles je répondais froidement « que chacun avait sa façon d'écouter, et que la mienne était de me boucher les oreilles pour mieux entendre » ; riant moi-même des propos que ma bizarrerie apparente ou réelle occasionnait, et bien plus encore de la simplicité de quelques jeunes gens qui se mettaient aussi les doigts dans les oreilles pour entendre à ma façon, et qui étaient tout étonnés que cela ne leur réussît pas (p. 100-101).

Plus encore qu'il n'inaugure les jeux de la comédie nouvelle que le réformateur du théâtre va bientôt (en 1757-58) s'efforcer d'accréditer, un tel passage préfigure les thèses ultérieures du *Paradoxe sur le comédien*. Traversée d'une ironie manifeste envers ses partenaires du moment, redoublée d'une ironie subliminale à l'endroit du lecteur, cette anecdote offre au cœur de la *Lettre* un exemple remarquable de persiflage philosophique, expérience sur soi et sur autrui dont le *Paradoxe* offre plus tard la version assumée, théorisée, autant du côté de l'artiste (du comédien, pantomime professionnel) que du spectateur, à qui telle ou telle donnée scénique ou para-scénique est refusée, qui lui permettrait de lire toute réplique, tout geste ou toute mimique depuis la vérité des coulisses telle que la révèle Diderot : identifiable au double fond schizophrène de l'âme humaine, révélé par le jeu dialogué soit dans les prestations cyclothymiques du comédien médiocre, qui ne sait que jouer selon sa sensibilité, soit selon la maîtrise du grand comédien, grand politique, grand capitaine, grand poète touché, ne nous en étonnons pas, par l'aile du sublime. Dans l'esprit de la digression (qui n'en est pas une, bien sûr) à laquelle se complaît un instant le Philosophe imaginant des humains réduits à un seul sens (p. 94-95), l'apologue autobiographique du spectateur se privant volontairement de l'ouïe ainsi que celui, complémentaire, de l'auditeur se privant parallèlement de la vue, préfigurent en creux l'élaboration du *Paradoxe*. Dans ce dernier texte, la pantomime théâtrale fait fonction

d'expérience de réappropriation pour et par les comédiens, alors que les organes de leurs corps sont partagés entre deux centres concurrents, le diaphragme, centrifuge, et le cerveau, centripète. Il appartient à l'artiste digne de ce nom de faire de l'aliénation qu'il maîtrise en toute connaissance de cause une force intégrative au service du public. N'est-on pas au plus loin de l'hiéroglyphe ?

Ce n'est pas sûr. Si en effet, avant Champollion, l'hiéroglyphe est l'intraduisible, s'il signifie le mystérieux par excellence, s'il manifeste une littéralité indéchiffrable, cryptée au-delà de sa disparition, remarquable par la qualité d'images subsistant au sein même de cette écriture doublement muette – pour un lecteur de la *Lettre sur les sourds et muets* ce vocable naît tout armé, ou presque, de l'esprit de la musique et de celui de la grande poésie classique. En lui résonne l'« harmonie » des langues de culture « perfectionnées ». Qu'est-ce à dire ? Il faut, avec Diderot, repartir une fois de plus de la question de l'ordre des langues (c'est le sujet de la *Lettre*), dans son acuité et sa généralité. Dans une langue, la nôtre, qui a été retravaillée par le « péripatétisme » tant ancien que moderne, et qui, pour les Français cultivés, est enseignée à la Sorbonne ou Louis-le-Grand, mais aussi bien déclamée au sermon ou à la Comédie-Française, sans oublier la promenade, le salon, le café et même la halle (qu'il faut entendre), sont en jeu des questions dont seule la formulation savante est ésotérique : celles, partout proférées et perçues, de l'invention morphologique, de la disposition syntactico-périodique et de la pertinence sémantique au regard de la pensée qui s'y essaie. Dans l'ordre de l'exposition des idées, différent de celui (abordé au début de la *Lettre*) des sensations qui les ont produites au terme d'une longue histoire, le français contemporain, constate le Philosophe (qui n'est pas seul en France à le penser), est bien plus proche de l'ordre naturel supposé que le grec et le latin autrefois ou que l'italien et l'anglais aujourd'hui. Toutes ces langues à inversions, plus expressives que la nôtre, le lui cèdent en fait de clarté abstraite d'exposition, d'ordre logique des propos, bref d'« utilité » toute « pédestre ». Cet ordre syntaxique institué (« didactique ») du français contemporain évoque au mieux, nous dit la *Lettre*, l'ordre pensé, celui de l'esprit, de tout esprit exprimant pas à pas, selon la linéarité linguistique imposée, le sujet, le verbe, le prédicat, les temps du verbe, les conditions et les attendus... Un tel rapprochement fait que les plus grands esprits du passé et du présent, qu'il s'agisse par exemple de Platon (pensant en grec) ou de Cicéron (bilingue), de Descartes ou de Spinoza (dont la langue de pensée est le latin), de Leibniz (polyglotte) ou de Hume (philosophant en anglais, et francophone), pensent tous en

quelque manière, quoi qu'ils en aient, selon l'ordre didactique du français moderne. Voilà un beau paradoxe, dont Diderot s'explique comme suit :

Je dirais seulement qu'au lieu de comparer notre phrase à l'ordre didactique des idées, si on la compare à l'ordre d'invention des mots, au langage des gestes auquel le langage oratoire a été substitué par degré, il paraît que nous renversons, et que de tous les peuples de la terre il n'y en a point qui ait autant d'inversions que nous : mais que si nous comparons notre construction à celle des vues de l'esprit assujetti par la syntaxe grecque ou latine, comme il est naturel de faire, il n'est guère possible d'avoir moins d'inversions que nous n'en avons. Nous disons les choses en français comme l'esprit est forcé de les considérer en quelque langue qu'on écrive. (p. 113)

Certes, la mise en place de cet idiome de référence, le nôtre, n'est pas allée sans contreparties. Il n'est que de considérer « la langue d'Amyot et de Montaigne » (qui usaient couramment du grec et du latin), bien moins précise et moins « déliée » que l'actuelle langue philosophique, mais si énergique, si savoureuse et si riche. Ce qui fait progrès (« perfectionnement ») d'un certain point de vue s'accompagne d'un autre de pertes irréversibles. Le phénomène, global et massif, s'est accentué en France au cours des deux derniers siècles : il est éclairant. De sorte que la tendance dominante, loi d'évolution nécessaire reconstruite par le Philosophe, peut être décrite à grands traits. Au sortir de l'*état animal* (« mélange confus de cris et de gestes », p. 114), toute langue tend à passer par un *état de naissance* puis un *état formé*, pour accéder à un *état perfectionné*. L'état de naissance se caractérise par « un composé de mots et de gestes où les adjectifs sans genre ni cas », et les « verbes sans conjugaisons ni régimes » conservent « partout la même terminaisons » (p. 114) ; l'état formé, ensuite, est celui d'une langue où « il y avait des mots, des cas, des genres, des conjugaisons, des régimes [...] signes oratoires nécessaires pour tout exprimer » (p. 114-115) ; enfin l'état perfectionné définit une langue où « l'on a voulu de plus de l'harmonie, parce qu'on a cru qu'il ne serait pas inutile de flatter l'oreille en parlant à l'esprit » (p. 115). Dans ce dernier stade, pour cette raison même, les locuteurs ou les auteurs sont souvent conduits à renverser l'ordre des idées. Il y a donc aussi, nul ne songe à le nier, des inversions en français.

D'où une question normative, au regard des légitimes ambitions de la philosophie : est-il « permis de sacrifier quelquefois l'ordre naturel à l'harmonie » ? C'est là une « licence » qui n'est recevable, suggère Diderot, que « quand les idées qu'on renverse sont si proches l'une de l'autre qu'elles se présentent presque à la fois à l'oreille et à l'esprit, à peu près comme on renverse la basse fondamentale en basse continue pour la rendre plus

chantante ; quoique la basse continue ne soit véritablement agréable qu'autant que l'oreille y démêle la progression naturelle de la basse fondamentale qui l'a suggérée » (p. 115). Voilà, sous forme de comparant, peu de temps avant que n'éclate la querelle des Bouffons, l'apparition de la musique dans les considérations sur l'ordre des mots de la langue rapporté à celui des idées du discours, ainsi que, peut-être, la marque (cachée ?) des conceptions théoriques de Jean-Philippe Rameau, que Diderot a pu côtoyer de près. Notons qu'avec une naïveté jouée Diderot affirme que sa science musicale est celle du néophyte qui aime à parler de ce qu'il vient d'apprendre. Mais, rouerie à part, le fait est là : « l'harmonie du style » et « l'harmonie musicale » sont mises en relation, exemples à l'appui des plus grands poètes latins, Virgile, Ovide et Lucrèce, non sans marquer des différences entre la poésie et la musique. Mais le principe est le même : dérouter quelquefois l'oreille pour « surprendre et contenter l'imagination » (p. 116). Le désordre renvoie à l'ordre ; loin de le nier, il le fait valoir lors même qu'il le conteste : comme si quelque chose de la structure complexe de l'idéogramme, lieu de rapprochements aussi peu attendus que régulièrement articulés, subsistait dans l'exercice artistique, poétique ou musical le plus contemporain.

De la sorte, l'hiéroglyphe apparaît dans la *Lettre* sur fond d'une dialectique constante entre la « pensée » et l'« expression ». Cette distinction ne revient pas à celle de la forme et du fond (la « basse fondamentale » n'est pas un fond s'enlevant sur une forme, mais une structure non audible, sous-jacente à la basse continue, qui s'en inspire et échange avec elle, comme la langue avec la pensée) ; elle ne revient pas non plus à l'opposition du naturel et de l'artificiel (s'il est vrai, comme on l'a vu, que l'ordre de la langue le plus proche de « l'ordre naturel de l'esprit » est le plus sophistiqué, le plus savamment élaboré : le français philosophique). L'ordre du français de 1751, répétons-le après Diderot, est un ordre d'institution, irréductible à celui qu'est supposée dicter la nature, dans l'immédiateté et l'antériorité reconstituées de la sensation comme du besoin. C'est ce qu'avait voulu montrer un peu plus haut Diderot en une nouvelle expérimentation de pensée, qui se situe à un âge où « les adjectifs et les substantifs latins qui désignent les qualités sensibles des êtres, et les différents individus de la nature, étaient presque tous inventés, mais où l'on n'avait point encore d'expression pour ces vues fines et déliées de l'esprit, dont la philosophie a même aujourd'hui tant de peine à marquer les différences » (p. 108). Suivons avec lui l'exemple forgé de ces deux hommes affamés dont seul l'un voit un fruit, et qui expriment leur sensation visuelle ainsi que leur faim en latin et en français (double paire, donc) : dans quel ordre d'exposition, et au moyen de quels mots, useront-ils chacun de sa langue propre ? Le second dira-t-il également (simultanément) sa faim et sa découverte ? Laquelle précédera l'autre ? Par quel mot le fruit sera-t-il

représenté dans le discours ? Les deux hommes le diront-ils de la même manière dans les deux langues, à des moments différents de leur évolution ? *Esurio* (j'ai faim, en latin) se traduit incomparablement en français par plusieurs termes, entre lesquels d'autres, en particulier des pronoms, peuvent être disposés ; de mêmes les pronoms *hic, ille* et *le*, ou *icelui* – pour user d'un mot disparu bien qu'encore compréhensible, plus facilement désignable car accentué et postposé en moyen français – ont une fonction et une place syntaxiques déterminées par l'histoire de notre langue : la langue n'est en effet pas plus, une fois pour toutes et comme photographiquement, la pensée qu'elle ne lui est étrangère ; l'une et l'autre se mesurent constamment, la seconde « court derrière » la première, compose avec elle ; elle n'est pas son calque mais son truchement, parfois, dirions-nous, son mirage (p. 107-111).

De même – revenons-en à une langue contemporaine – l'harmonie du style (autrement dit l'usage exigeant et élégant, mais aussi « convenable », du français classique) a son histoire, qui est bien plus complexe que ce qui peut être supposé de l'expression de la faim rapportée à l'objet qui la satisferait. Il faut, pour goûter les rapports discrets qui se manifestent au fil d'un discours toujours marqué par la linéarité (la succession orale dans le temps, ou écrite sur la page), et pour apprécier de ce fait les effets multiples qui résultent de mainte « licence » maîtrisée, une oreille exercée et un esprit en alerte, attentif aux écarts petits et grands dont se soutient la représentation en acte. Comme Diderot le souligne à la page 107, à l'orée de ce nouvel exercice expérimental de pensée (sur la langue), et après avoir questionné l'ordre des termes dans la poésie latine (« *serpentem fuge* » : vois-tu d'abord le serpent ou la fuite ?), puis l'avoir analysé avec une pertinente minutie dans l'*incipit* d'un discours de Cicéron (« *Diuturni silentii* ») :

Mais allons plus loin : je soutiens que quand une phrase ne renferme qu'un très petit nombre d'idées, il est fort difficile de déterminer quel est l'ordre naturel que ces idées doivent avoir par rapport à celui qui parle. Car si elles ne se présentent pas toutes à la fois, leur succession est au moins si rapide, qu'il est souvent impossible de démêler celle qui nous frappe la première. Qui sait même si l'esprit ne peut pas en avoir un certain nombre exactement dans le même instant. Vous allez peut-être, Monsieur, crier au scandale...

En effet, Batteux n'est pas d'accord (voir GF note 49, p. 188 : mettre en cause l'ordre linéaire du discours ferait selon lui tomber dans l'arbitraire pur), et Mlle de *** continue de s'interroger (« vous me demandez ensuite comment nous avons plusieurs perceptions à la fois », p. 141). Ce point est essentiel, nous le retrouverons, mais, pour mieux en

juger, poursuivons avec Diderot le parcours du « labyrinthe » (p. 132) aussi comparatif qu'expérimental où il nous a entraînés. Ce n'est pas l'issue (si elle existe) qui ici importe. Nous n'entendons pas évaluer la métaphysique langagière exposée par Diderot, mais en dégager la logique, ou si l'on préfère le style d'exposition, inaccessible à Batteux et Berthier, et surprenant pour l'aimable traductrice qu'est Mlle de ***. D'autres, pourtant, pourraient comprendre ses vues. Amateurs de langue et de poésie, prêtez l'oreille – lisez. En fait de nouveautés extravagantes, il s'agit de la suite raisonnée des commentaires littéraires et des traductions pratiquées au collège, où l'on devine que le disciple langrois du « fameux Porée » excellait parmi ses pairs. Interrogation philosophique sur la langue et sur les arts, la question posée par le brillant élève des jésuites est celle des fondements, plurilingues et trans-artistiques, inséparables des contraintes en clair-obscur, ou encore multifactorielles, de la transposition-explication de texte, sur lesquelles se penche la culture européenne lettrée de l'époque classique, se mirant pour s'apprécier et se déchiffrer elle-même dans ses modèles grecs et latins. Cela s'entend, si l'on n'est pas sourd, dans *hiéroglyphe*.

Voici (enfin ?) venu, dans la *Lettre*, le moment consacré à de l'hiéroglyphe. Soit, dans l'état de langue perfectionnée, trois niveaux de discours, qui s'étagent sans se contredire. « Si la pensée est rendue avec clarté, pureté et précision, c'en est assez pour la conversation familière ; joignez à ces qualités le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période, et vous aurez le style qui convient à la chaire ; mais vous serez encore loin de la poésie, surtout de la poésie que l'ode et le poème épique déploient dans leurs descriptions. » Ces deux grands genres, qui touchent au sublime, requièrent autre chose qu'une expression, même excellente ; ils ouvrent au domaine proprement poétique : celui non de la spiritualité, bien sûr, mais de la représentation s'aiguissant elle-même, s'éprouvant aux pouvoirs redoublés de la langue et du corps. « Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai quelquefois senti 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. » (p. 116). En d'autres termes, l'esprit poétique « vivifiant » des grands genres suppose que les sens, la vue et l'ouïe en particulier, ainsi que l'imagination, sont en de certains moments textuels sollicités à l'extrême : la langue semble subsumer soudain, par delà les mots et les périodes, ce qui à la lettre la constitue et dont le lecteur-auditeur n'a pas, analytiquement, l'immédiate conscience. Mais, en ces instants-là, il en a une manière d'intuition. Il devine par les mots, et au-delà d'eux. Tout se passe comme si on superposait, dans le mouvement

de la lecture, l'ordre de l'art (ici la poésie) à celui de la langue, non en dépassant ou pis en oubliant la langue, mais en l'intensifiant par un phénomène interne apparenté à l'hypotypose. Mais c'est encore mal dire. En termes saussuriens, plus adéquats peut-être, l'« entassement hiéroglyphique », source ou effet d'harmonie (il « peint la pensée »), apparaît là où une langue perfectionnée déploie sur l'axe syntagmatique, de manière apparemment mystérieuse, en fait subtilement concrète, des éléments interactifs superposés, de nature et de taille diverses, qui font de la signification d'un (noble) discours, déployée en diachronie et résonnant multiplément à chacun de ses moments selon la dimension paradigmatique, à la fois sa reproduction en abyme (écart réduplicatif en langue) et son évocation artistique (apparition d'un « fantôme » poétique) :

Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai quelquefois senti 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 les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, 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 peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique. (p. 116)

S'il y a poésie là où il y a hiéroglyphes, les odes et les épopées réalisent le fait poétique au plus haut. Elles sont superlativement, expressément emblématiques ; par où elles rejoignent au mieux l'art musical, qui ne se limite pas, de toute évidence, à des enchaînements mélodiques linéaires. Mais l'hiéroglyphe peut caractériser des genres moins nobles, ou d'autres arts, comme la musique nommée à l'instant (moins mimétique, par définition) ou la peinture (plus mimétique, imitant au contraire « la chose même »), qui sont, peu ou prou, des arts susceptibles de mettre en branle, liées entre elles, l'émotion, principe dynamique ; l'imagination, puissance de visualisation ; et l'ouïe, sens confondant de la présence intime. Les exemples choisis par Diderot, en grec, latin et français, montrent bien que ce supplément entraînant-instantané provient de ce que la « face » concrète des signes successifs, que Saussure appelle le signifiant, surdétermine prosodiquement et sémantiquement, de manière tabulaire, les signifiés auxquels ils sont indissolublement liés, leur autre « face », en dehors des contraintes syntactico-logiques de l'énoncé, qui ne laissent pas cependant de subsister. On conçoit que le texte requis ne relève pas uniquement du registre « sérieux-sublime », mais peut ressortir au ton « comique », qui est celui du *Lutrin* de Boileau. Il est vrai que l'un n'est que la forme parodiée de l'autre, son révélateur selon la logique de la représentation classique, laquelle s'appuie sur la distinction hiérarchique

des registres, qui permet de combiner la variation culturelle du ton et la transcription référentielle de la « chose ». D'où un choix d'exemples significatifs : dans tous ces cas on a affaire à des passages descriptifs à valeur fortement expressive, descriptive, bref « imitative » : ainsi ceux tirés de l'*Illiade*, de l'*Enéide* ou de la *Phèdre* de Racine. La même remarque vaut pour la « Femme mourante » (inspirée des hexamètres de Virgile et de Lucrèce) transposée par Diderot dans le domaine pictural et dans celui de la musique. Là, il s'aventure sur des terrains (surtout le second) où sa capacité n'est pas assurée. Il le sait fort bien, mais il n'en a cure ; il ose. Du moins peut-il affirmer, en feignant de passer le flambeau à Batteux, que ce qui est la description sublime chez Homère du dieu surgissant du fond des eaux peut devenir, sous le pinceau du meilleur peintre, l'image douteuse, à proscrire, d'une tête décollée. Retenons que l'hiéroglyphe pictural, à plus forte raison musical, n'est en rien le calque ou la reproduction de l'hiéroglyphe poétique. (Diderot n'est pas Batteux.) Du moins cet hiéroglyphe poétique est-il explicité dans les exemples proposés, comme la description en six alexandrins des chevaux d'Hippolyte dans le récit de Thémamène, ou tel vers du *Lutrin*, concentrant des notations fines combinées dans l'espace de douze syllabes – le voici donc :

Le poète dit :

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*.

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 les quatre membres du vers, les deux derniers unis par une conjonction et par la vitesse de la prosodie de l'avant-dernier, sont aussi presque 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 renfermant toutes quatre dans 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* [de Thémiseul de Saint-Hiacynthe], et me traiteront de visionnaire. (p. 117-118)

Un tel passage – parmi d'autres, non moins sagaces, non moins subtils, qui font appel à une connaissance poussée du grec ancien et du latin – fait comprendre ce que Diderot, reprenant une conjecture de la *Lettre* (p. 122-123), précise à l'adresse de Mlle de ***, son énigmatique correspondante, au sujet de l'hiéroglyphe poétique :

On m'a fait voir [dit un lecteur heureusement capable de comprendre]

[...] 15° Que l'harmonie oratoire s'est engendrée sur le passage de l'état de langue formée, à celui de langue perfectionnée.

16° Qu'il faut la considérer dans les mots et dans la période ; et que c'est du concours de ces deux harmonies que résulte l'hiéroglyphe poétique. (p. 149 et p. 150-151)

Diderot signalait à ce propos, à la page 123 de la *Lettre* :

Quoi qu'il en soit de ces dates, 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, et sera sujet à les trouver oisives ; il accusera des idées d'être lâches, ou des images d'être éloignées, parce qu'il n'apercevra pas le lien subtil qui les resserre. Il ne verra pas que dans l'*it cruor* de Virgile [Euryale, dans l'*Énéide*, est blessé d'un coup mortel], *it* est en même temps analogue au jet du sang, et au petit mouvement des gouttes d'eau sur les feuilles d'une fleur ; et il perdra une de ces bagatelles qui règlent les rangs entre les écrivains excellents.

On voit comment on passe de la proclamation du sentiment poétique le plus raffiné à l'accusation dépréciative de folie (ils « me traiteront de visionnaire », à la manière d'un personnage burlesque de bas étage). Cette défense mi-plaisante mi-sérieuse, rapportée à la conscience que Diderot a de sa valeur comme critique et comme poète potentiel est à rapprocher des paragraphes érudits et véhéments où il reprend Boileau, La Motte et d'une certaine manière Longin, à propos de la lecture de plusieurs vers d'Homère relatant la fière adresse d'Ajax combattant à « Zeus Pater », qui, pour protéger les Troyens de sa vaillance, l'aveugle d'une nuée. Même chose à propos du récit de Théràmène, où cette fois ce sont les contemporains, Batteux en tête, qui sous les noms de Bernis et de Racine sont défiés sur leur terrain. Diderot le fol se pose par là en égal des plus éminents critiques mais aussi poètes anciens et modernes, qu'il ose contester, tout comme il défend devant Berthier la valeur des grands Auteurs du xvii^e siècle, lui l'admirateur sincère et éloquent des Poètes anciens,

indépassables. La fameuse Querelle, elle, est dépassée, devons-nous comprendre, au sens où le chef de file des Encyclopédistes, à la suite des représentants les plus illustres du siècle de Louis XIV et en compagnie du Maître contemporain, Voltaire, revendique, par philosophie interposée, le rang et le rôle de poète (de créateur) génial – *cum grano salis*, heureusement. Dans cette voie, l’auteur de *Jacques le fataliste*, par ailleurs interlocuteur secret de Rameau le neveu, sera plus gai sans doute, plus modeste aussi, en fait plus patient et plus habile, mais non différent. Le Sage n’« a » pas seulement son fou, mais, comme Lucien et Erasme ou comme Rabelais et Cervantès nous l’ont enseigné par l’exemple, il « est » lui-même à l’occasion le Fou qui affirme et confirme, en un dialogue confondant, sa supériorité native, rebelle au conformisme plat de la sagesse ordinaire.

Mais, dira-t-on, est-ce dénaturer l’hiéroglyphe que de le vouer à des plaisanteries ambiguës dignes de Don Quichotte ou de l’*Encomium moriæ* ? Non certes, s’il est vrai que l’éloge de la folie est un acte militant, courageux, toujours à reprendre, que se doivent d’accomplir les véritables hérauts des Lumières ; non encore, s’il est vrai que l’hiéroglyphe poétique et artistique, réservé à une étroite élite douée d’un goût exquis, condense en lui bien davantage que ce que la pantomime manifeste en extériorité ; non enfin, si l’on n’oublie pas qu’en 1751 Diderot, non sans humour (la sagesse des Scythes venant redoubler la folie de Pythagore) élabore des réponses matérialistes (exposées autrement dans les *Pensées sur l’interprétation de la nature*) aux questions métaphysiques de son temps. Ces réponses se préciseront au fil des œuvres, explicitant ses intuitions premières, dont précisément celle qui donne lieu à l’hiéroglyphe. La *Lettre sur les sourds et muets* ébauche à ce sujet l’image, qui sera développée dans *Le Rêve de D’Alembert*, de la serinette, automate imaginé par un Vaucanson libertin ; c’est une machine musicale expliquée aux enfants, dont il semble bien qu’hélas Batteux fasse partie :

Si j’avais affaire à quelqu’un qui n’eût pas encore la facilité de saisir des idées abstraites, je lui mettrais ce système de l’entendement humain en relief, et je lui dirais : Monsieur, considérez l’homme automate comme une horloge ambulante ; que le cœur en représente le grand ressort, et que les parties contenues dans la poitrine soient les autres pièces principales du mouvement. Imaginez dans la tête un timbre garni de petits marteaux, d’où partent une multitude infinie de fils qui se terminent à tous les points de la boîte : élevez sur ce timbre une de ces petites figures dont nous ornonnons le haut de nos pendules, qu’elle ait l’oreille penchée comme un musicien qui écouterait si son instrument est bien accordé ; cette petite figure sera l’âme. Si plusieurs des petits cordons sont tirés dans le même instrument, le timbre sera frappé de plusieurs coups, et la petite figure entendra plusieurs sons à la fois. Supposez qu’entre ces cordons il y en ait certains qui soient toujours tirés ; comme nous ne nous sommes assurés du bruit qui se fait le

jour à Paris que par le silence de la nuit, il y aura en nous des sensations qui nous échapperont souvent par leur continuité ; telle sera celle de notre existence. L'âme ne s'en aperçoit que par un retour sur elle-même, surtout dans l'état de santé. Quand on se porte bien, aucune partie du corps ne nous instruit de son existence ; si quelqu'une nous en avertit par la douleur, c'est à coup sûr que nous nous portons mal ; si c'est par le plaisir, il n'est pas toujours certain que nous nous portions mieux.

Il ne tiendrait qu'à moi de suivre ma comparaison plus loin, et d'ajouter que les sons rendus par le timbre ne s'éteignent pas sur le champ ; qu'ils sont de la durée ; qu'ils forment des accords avec ceux qui les suivent ; que la petite figure attentive les compare et les juge consonants ou dissonants ; que la mémoire actuelle, celle dont nous avons besoin pour juger et pour discourir, consiste dans la résonance du timbre ; le jugement dans la formation des accords, et le discours dans leur succession, que ce n'est pas sans raison qu'on dit de certains cerveaux, qu'ils sont mal timbrés. Et cette loi de liaison nécessaire dans les longues phrases harmoniques ; cette loi qui demande qu'il y ait dans un accord et dans celui qui le suit, au moins un son commun, resterait-elle donc ici sans application ? Ce son commun, à votre avis, ne ressemble-t-il pas beaucoup au moyen terme du syllogisme ? Et que sera-ce que cette analogie qu'on remarque entre certaines âmes, qu'un jeu de la nature qui s'est amusée à mettre deux timbres l'un à la quinte et l'autre à la tierce d'un troisième. Avec la fécondité de ma comparaison et la folie de Pythagore, je vous démontrerais la sagesse de cette loi des Scythes qui ordonnait d'avoir un ami, qui en permettait deux et qui en défendait trois. Parmi les Scythes, vous dirais-je, une tête était mal timbrée, si le son principal qu'elle rendait n'avait dans la société aucun harmonique ; trois amis formaient l'accord parfait ; un quatrième ami surajouté, ou n'eût-il été que la réplique de l'un des trois autres, ou bien il eût rendu l'accord dissonant.

Mais je laisse ce langage figuré que j'emploierais tout au plus pour récréer et fixer l'esprit volage d'un enfant, et je reviens au ton de la philosophie à *qui il faut des raisons et non des comparaisons* [...] (p. 109-111).

Cette machine acoustique, qui ouvre à des analogies morales, est le pendant inversé de la fantaisie des hommes réduits à un seul sens que nous citons tout à l'heure. Elle n'est pas moins humoristique. Elle montre, avec les moyens et l'esprit du temps des Lumières, que la simultanéité des sensations et des pensées en nous est plus que possible : nécessaire pour rendre compte, avec les écarts mais aussi les tenues que cela suppose, du passage d'une sensation et d'une pensée à l'autre, ainsi que de l'évolution des langues d'un état à l'autre :

L'état de l'âme en un instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties : et parce que ces termes se prononçaient

successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession ; mais il n'en est rien. Autre chose est l'état de notre âme, autre chose le compte que nous en rendons soit à nous-mêmes, soit aux autres : autre chose la sensation totale et instantanée de cet état ; autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant... (p. 111).

Entre d'une part la pantomime, ou mieux les pantomimes – évoquées selon leurs vertus heuristiques (elles permettent des expériences de pensée) et selon leur histoire reconstituée, les « signes oratoires » s'étant institués, estime le Philosophe, selon « l'ordre des gestes » (p. 104), ce qui explique et même justifie l'usage des inversions – et d'autre part l'hieroglyphe – ce sentiment intuitif d'une totalité de type musical ou iconique que la linéarité de la parole ne saurait rendre –, de tels passages intermédiaires de la *Lettre sur les sourds et muets* opèrent le lien, superbement explicité dans les lignes qui suivent, déploiement des précédentes :

Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition ; mais voir un objet, le juger beau, éprouver une sensation agréable, désirer la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant ; et ce que le grec et le latin rendent par un seul mot. Ce mot prononcé, tout est dit, tout est entendu. Ah ! Monsieur, combien notre entendement est modifié par les signes ; et que la diction la plus vive est encore une froide copie de ce qui s'y passe. (p. 111)

L'appel vibrant à l'expérience du complexe, loin des préjugés mystifiants, bien que charmants, d'un autre âge (tel que l'âme, « petit harpeur » écoutant d'une oreille penchée les sons produits par notre harpe intime), est présent dans la pantomime comme dans l'hieroglyphe, qui fait de Diderot, de ce point de vue, un véritable Moderne, c'est-à-dire un penseur attaché à la manifestation poétique comme à la mise à jour scientifique des lois de causalité les plus subtiles régissant notre intériorité en tous ses domaines d'interaction avec le monde. Il va bien plus loin sur ce terrain que ses contemporains, il le rappelle, entre ludisme et provocation, avec le gai sentiment de son audace :

Pour moi qui m'occupe plutôt à former des nuages qu'à les dissiper, et à suspendre les jugements qu'à juger, je vais vous démontrer encore que si le paradoxe que je viens d'annoncer n'est pas vrai, si nous n'avons pas plusieurs perceptions à la fois, il est impossible de raisonner et de discourir. Car discourir ou raisonner, c'est comparer deux ou plusieurs idées. Or comment comparer des idées qui ne sont pas présentes à l'esprit dans le même temps ? (p. 112)

S'il est vrai que sentir, penser et se souvenir, c'est réunir plusieurs signes simultanément dans l'esprit, tableau mouvant d'après lequel nous ne cessons de « peindre » (de parler, d'écrire), d'une part la loi de complexité est une loi de co-présence dont l'art comme la science ont à connaître, et d'autre part la langue et la pensée ne sont effectivement pas la même chose. Elles ne se superposent jamais exactement : la représentation chez Diderot s'en nourrit, mais ne pourrait-elle pas, chez d'autres bientôt, s'y briser ? Concomitance d'impressions et de pensées diverses d'un côté, décalage des puissances représentatives de l'autre : voilà au moins de quoi fonder chez Diderot la pratique généralisée du dialogue, et même du dialogue de dialogues, où il excelle. L'objectif parallèle qu'il n'a jamais abandonné d'une ubiquité dynamique (cosmique, fataliste) est celui d'un classique à la limite, qui vise l'intensité la plus forte d'une présence au monde monnayée, sinon refusée, par la langue analytique que nous parlons et écrivons, mais qui se laisse deviner, ou éprouver jusqu'à un certain point, par la pratique des arts. Exprimer plusieurs choses à la fois et en imposer avec force la conjonction problématique au public, c'est, à l'âge des Lumières, le métier du comédien, du danseur, du peintre, du sculpteur, de l'architecte, du musicien, du poète : mais chacun à sa mode. Les arts ont chacun leur hiéroglyphe particulier dans un univers où l'homme, assemblage d'organes et de « molécules » tendant à l'autonomie, n'est pas un empire dans un empire. Ce qui, une fois n'est pas coutume, n'est peut-être pas un paradoxe.

Pour ce qui est des arts, la *Lettre* esquisse (très) prudemment une typologie (p. 131). À Batteux, s'il s'en sent capable, de la développer : autant dire à personne ! Cette tâche n'est pas à la portée du rhéteur. Dire ou manifester explicitement plusieurs choses plus ou moins proches à la fois, liées, mouvantes, conspirant les unes avec les autres, comme dans la Nature, cela peut se dire aussi « mise en scène » (si le terme n'existe pas, la chose est déjà en gestation) : entendons une régulation toujours à reprendre entre partie et totalité, pathétique et plaisanterie, parole et texte, sagesse et folie, savoir et œuvre. C'est une entreprise de longue haleine, où les forces d'un seul ne suffisent pas. Chez Diderot, y entrent par exemple les considérations ultérieures sur le sublime (à la limite du représentable), sur la mystification (l'art du conte « historique »), sur le

paradoxe de la sensibilité, inscrit sur la trame du grand rouleau. On ne saurait oublier dans cette liste ce que Diderot s'efforce de penser sous le nom d'« idéal ». Selon Jacques Chouillet, la pensée de l'*hiéroglyphe*, relevant de la raison poétique, le cède bientôt à celle du *modèle idéal* (formulé en plusieurs temps, depuis le *Discours sur la poésie dramatique* de 1758 jusqu'aux *Essais sur la peinture* de 1765 et au *Salon de 1767*). C'est en effet un autre avatar, autrement situé, de la théorie classique de la représentation, qui y brille de ses derniers feux.

Suggérons pour notre part que le véritable successeur du couple pantomime-hiéroglyphe a pour nom *Le Neveu de Rameau*, ou mieux la *Satire seconde*, l'œuvre. Il revient à ce texte, en accord avec le *Paradoxe*, de porter plus loin, mais à tous, une expérience anthropologique fondatrice, de la porter jusqu'aux lecteurs futurs, pour autant que le sens fort des éclats pantomimiques du Neveu (parasite amoral et artiste raté se livrant à une autodérision aussi satirique que provocante) échappe au public du café de la Régence, qui ne s'arrête qu'à la superficie du phénomène. Les consommateurs les plus proches se pressent autour de l'énergumène, rient un instant, puis s'éloignent. Ils l'ont déjà oublié. Les pantomimes de LUI, petits moments de délire ou danses parodiques réglées, ne sont en effet telles que pour le Philosophe, Moi, frère secret et spectateur unique, à la fois scandalisé et admiratif, en toute connivence agonistique, qui en perçoit la force de révélation, qui y entre même de moitié, puisqu'il la rapporte et la promet (la transcrit) au profit des lecteurs.

Peut-on penser que l'hiéroglyphe, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, figure une première tentative de ce genre, impertinente, savante, imparfaite, nécessairement décevante, c'est-à-dire telle que la vérité qui la constitue ne peut s'expérimenter qu'à la limite d'elle-même, comme lecture géniale, au risque couru du contresens, du quolibet ou de l'échec ? Le lecteur attentif ne saurait en convenir : au prix d'un effort qui trouve en lui-même sa récompense, la *Lettre* lui apparaît comme un chef d'œuvre à redécouvrir, une des clés majeures ouvrant à la pensée de Diderot. Pour la *Satire seconde*, nul ne doute aujourd'hui qu'elle figure un sommet, une éblouissante réussite accessible pourtant au public le moins entendu, le plus aveuglé. Or il est puisé pour une large part aux mêmes sources, il relève du même fantasme poursuivi : l'ordre successif de la langue, dialogisé, voué à une ironique réflexivité, s'y voit redoublé de place en place – condensations poétiques intenses – par le jeu concertant-déconcertant des pantomimes, actualisations hiéroglyphiques exaltant l'ordre de l'art.

Pierre CHARTIER
Université Paris Diderot