

Title	Valéry et le hiéroglyphe
Author(s)	Inoue, Naoko
Citation	Gallia. 2003, 42, p. 41-48
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3894
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Valéry et le hiéroglyphe

Naoko INOUE

Valéry invente, pour échapper à la limite de l'écriture, un autre système de signes que le langage ordinaire : c'est le hiéroglyphe. Il invoque cette écriture particulière dans trois domaines : celui de la danse, de la littérature et du rêve. Il ne mentionne pas fréquemment ce terme, le mot n'apparaît que trois fois seulement dans les *Cahiers*. Mais cela ne signifie pas que le hiéroglyphe n'est qu'un thème négligeable pour l'analyse du langage chez Valéry.

Le thème du hiéroglyphe constitue un courant de la contre-représentation face à la transcription alphabétique chez plusieurs penseurs. La question du hiéroglyphe est déjà posée au XVIII^e siècle par un Anglais, William Warburton (1698-1779), auteur de *la Mission divine de Moïse*. La quatrième partie de cet ouvrage est traduite en 1744 sous le titre *Essai sur les Hiéroglyphes des Egyptiens, où l'On voit l'Origine et le Progrès du Langage et de l'Écriture, l'Antiquité des Sciences en Égypte, et l'Origine du Culte des Animaux*. Son livre a exercé une influence remarquable sur des penseurs tels que Condillac ou Rousseau¹⁾. Au XIX^e siècle, Hegel a considéré le hiéroglyphe comme une écriture non-phonétique, à la différence de l'écriture alphabétique et phonétique²⁾. Au XX^e siècle, Freud relève une similitude entre le langage onirique et le hiéroglyphe; Artaud souligne l'importance du hiéroglyphe dans l'art scénique.

Nous tenterons de prouver que Valéry y participe sans le percevoir. En utilisant les idées de ces penseurs, nous analyserons l'intérêt de Valéry pour le hiéroglyphe et viserons à en déduire ses vues sur l'écriture.

1. Le hiéroglyphe et l'art plastique

La première apparition du terme « hiéroglyphe » dans les *Cahiers* a lieu en 1900. Cet extrait assez long commence par une métaphore qui unit au hiéroglyphe le ballet et le mime : « Ballets-mimes, l'Hiéroglyphe » (CIV, 60).

Les citations de Valéry renvoient aux *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1962 (en abrégé, *Œ*, II, suivi du numéro de la page), aux *Cahiers*, CNRS, tomes I-XXIX, 1957-1961 (C, I- C, XXIX, suivi du numéro de la page et de l'année), et aux *Cahiers 1894-1914*, Gallimard, tomes I-VIII, 1987-2001 (CI-CVIII, suivi du numéro de la page). Nous notons directement toutes les références dans le texte. Les mots en italiques sont soulignés par Valéry.

1) Jacques Derrida, « La scène de l'écriture » in *L'Écriture et la Différence*, Seuil, coll. « Points », 1967, pp. 308-309.

2) Derrida cite quelques phrases de Hegel écrites en 1817 dans l'*Encyclopédie des Sciences philosophiques*. Voir Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, 1967, p. 40.

Valéry va allier dans cet extrait le ballet et le mime, la musique et le mime : « Correspondance Musique-Mime », « Les gens vivent (Physionomie+geste β =phrase) et d'autres dansent — » (CIV, 60-61). Une danseuse présente des figures et des transformations; une mime, des gestes et des imitations. La première exprime le mouvement, elle « marche », « vole », « tourne », « circule », « saute », la seconde montre les sentiments, elle « rit », « pleure », « sourit ». Le mot « Hiéroglyphe » est utilisé pour exprimer le mouvement du corps dans le ballet, en même temps, il montre que la danseuse joue le rôle d'un « signe » sur la scène.

Cet extrait est accompagné par une note assez longue des éditeurs des *Cahiers 1894-1914*. Les éditeurs expliquent la découverte de nouvelles formes de la danse à cette époque, à savoir la fusion du mime et de la danse, critiquée par Mallarmé dans son essai, *Crayonné au Théâtre*³⁾. Ils signalent aussi que le hiéroglyphe comme « écriture du spectacle » reviendra en 1931 dans la description de la danse balinaise; ils citent le nom d'Antonin Artaud, qui a écrit l'essai intitulé *Sur le Théâtre balinais*.

Pour remonter la source de ces idées, il faut consulter Mallarmé; Valéry affirme dans une lettre adressée à Louis Séchan en 1930 que ses écrits sur la danse contiennent les interprétations des *Divagations* de Mallarmé, ouvrage qui inclut l'essai *Crayonné au Théâtre*⁴⁾. Nous allons préciser comment Valéry a digéré l'essence de la danse évoquée par Mallarmé. Cette analyse esquissera une sorte de filiation entre Mallarmé, Valéry et Artaud. Citons d'abord un texte où Mallarmé utilise le terme « hiéroglyphe » pour exprimer le ballet :

Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe. (*Crayonné au théâtre*, p. 202.)

Mallarmé souligne la caractéristique du ballet en tant qu'art figuratif. Le corps de la danseuse représente un Signe inconnu; il s'agit donc pour les spectateurs de décoder ce signe. Est-il possible de comprendre le hiéroglyphe? En fait, Mallarmé suppose deux sortes de textes pour l'art théâtral : l'écrit et le joué. Il pense que le ballet est libéré de l'écrit. Il résume l'attirance suscitée par le théâtre à « une représentation [...] de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme » (*Ibid.*, p. 179.). La danseuse est pour Mallarmé un être « suggérant [...] avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait

3) Mallarmé souligne la séparation entre le ballet et le mime dans *Crayonné au Théâtre*. Voir *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*, Gallimard, coll. « Poésie », 1987, p. 195.

4) *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952, p. 191.

des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction» (*Ibid.*, p. 192.). La danse est un « poème dégagé de tout appareil du scribe » (*Ibid.*, p. 193.), une « incorporation visuelle de l'idée » (*Ibid.*, p. 196.). L'art théâtral, comme la danse et le mime, a besoin de l'espace pour être joué. La danse n'est plus une simple représentation du scénario; elle ne se contente pas de l'écriture sur papier. Il ne s'agit plus de l'unité d'action comme au théâtre, mais du mouvement du corps. Mallarmé répète cette affirmation : « La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène » (*Ibid.*, p. 208.), « A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : [...] ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes » (*Ibid.*, p. 208.). Le ballet est indépendant du texte écrit, puisque le mouvement n'est pas saisissable par l'écriture. Le ballet ou le mime est incarné seulement par le corps de la danseuse.

Cependant, Mallarmé introduit paradoxalement dans le spectacle la relation entre le texte et la lecture. En fait, le ballet va constituer un autre texte fondé sur un autre système que le langage ordinaire. Le rôle du spectateur est de « lire » ce que signifient les pointes et taquetés, allongés ou ballons, « Signe » de la vision du spectateur⁵⁾. La métaphore de la lecture est reprise dans l'essai intitulé « Mimique ». Le visage du mime est comparé au « fantôme blanc comme une page pas encore écrite » (*Ibid.*, p. 203.). A la fin de cet essai, le mime semble se transformer en une page couverte de phrases : « [...] dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture » (*Ibid.*, p. 204.). Le spectateur décrypte ces phrases non-articulées, exprimées par le mime, comme s'il en faisait la lecture.

Relevons la phrase de Valéry, « Physionomie+geste β =phrase ». La physionomie et le geste de la mime expriment une « phrase ». La danseuse représente sur la scène un « hiéroglyphe », lettre figurative qui n'est pas phonétique; la mime figure des phrases jamais prononcées. Les éditeurs des *Cahiers 1894-1914* présentent le projet de collaboration que Valéry propose à Debussy pour le ballet⁶⁾. La lettre adressée à Debussy est datée de 1900 : « A mon avis il faut faire/le plus clair ballet du monde,/celui sans programme, car il ne/voudrait dire que ce que les/jambes et les instruments permettent » (*CE*, II, 1409). Le ballet doit être conçu comme étant « sans programme », la signification du ballet est exprimée seulement par « les jambes » et la musique. Cette lettre prouve que Valéry est déjà conscient de l'écriture figurative par le corps dans le ballet et de l'autonomie du ballet sur la scène. Valéry écrit plus tard dans *L'Ame et la Danse* : « Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire » (*CE*, II, 152). La danse comme hiéroglyphe crée un lieu isolé de la réalité.

5) *Crayonné au Théâtre*, p. 197.

6) Sur ce point, voir *CIV*, p. 452. Ce projet n'a pas été réalisé.

Sur le rapprochement entre Valéry et Artaud, il faut consulter de nouveau la note des *Cahiers 1894-1914*. Les éditeurs présentent une feuille insérée dans le *Cahier* de 1904-1905 sur laquelle on trouve le nom d'Artaud⁷⁾. Ils expliquent aussi la rencontre de Valéry et d'Artaud et leurs échanges en 1924, 1926, 1928 et 1932⁸⁾. Comme nous l'avons déjà indiqué, le texte sur la danse balinaise de Valéry est daté du 13 août 1931, il commence par « Danseuse de Bâli avec les Maurois » (C, XV, 243). C'est à la même année qu'a été publié l'essai d'Artaud, *Sur le Théâtre balinaï*⁹⁾. Cet essai contient des descriptions du hiéroglyphe dans le théâtre. Attiré par le théâtre balinaï, Artaud transforme des personnages et des objets en hiéroglyphe, écriture purement plastique, qui a une valeur picturale¹⁰⁾.

Le « hiéroglyphe », exprimé par le corps de la danseuse, n'appartient pas au langage ordinaire. Cette écriture, évoquée par Mallarmé, Valéry et Artaud, représente un Signe inconnu, pur de toute référence à un langage déjà hérité.

2. Le hiéroglyphe et la littérature

En 1913, le terme « hiéroglyphe » réapparaît dans les *Cahiers*. Valéry retrace l'évolution des lettres :

Hiéroglyphes et littérature.

Je pense parfois que la même (ou une analogue) progression qui a été chez les Egyptiens dans l'écriture : — (de la figure à l'emblème, de la figure aussi à l'image de la chose dont le nom parlé commence par le son qu'il s'agit d'écrire — de ces figures à leur simplification etc., — aux caractères —) s'est produite dans l'outillage verbal et rhétorique — — (acrostiche).

Notre langage est entièrement comparable à un texte égyptien où tous ces partis sont employés à la fois, l'usage et la commodité réglant leur emploi.

Un serpent — peut signifier 1° un serpent; 2° danger / ruse — — /; 3° la lettre S; 4° un dieu. En tant que *f* il pourrait aussi symboliser une intégrale. — Toutes les figures de rhétorique, à ce point de vue, peuvent être considérées comme transcription naissante, essai d'alphabétisation.

7) Voir CVII, p. 456. Les éditeurs conjecturent que cette feuille a été insérée vers 1925-1926. Sur ce point, voir CVII, pp. 557-558.

8) Voir CVII, pp. 557-558.

9) En 1931, l'Exposition coloniale s'est tenue au bois de Vincennes de mai à novembre. Le théâtre balinaï a donné son premier spectacle le 25 juin en soirée. C'est à cette occasion qu'Artaud a rédigé son essai *Sur le Théâtre Balinaï*. Voir Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, tome IV, 1978, p. 291.

10) La prédilection pour le hiéroglyphe chez Artaud s'allie à la recherche du langage. Artaud reprend l'opposition entre l'écrit et le joué. Il refuse l'écriture au point d'affirmer : « C'est pour les analphabètes que j'écris » (*Le Théâtre et son Double*, *Œuvres complètes*, tome IV, p. 87.). Sur ce point, voir notre article, « Le théâtre *pur* chez Antonin Artaud — à travers *Le Théâtre et son Double* — », in *Gallia*, n° 40, 2000, pp. 227-234.

Mais elles comprennent aussi la tendance inverse, — celle qui marquerait le retour du langage analytique aux choses mêmes par le détour des impressions et réflexes. Ciel brillant = éternuement.

— Noter aussi l'introduction de l'irrationnel dans la notation — et comment avec le langage irrationnel s'est installée cette étrange propriété du langage qui permet de dire ce qu'on ne peut même concevoir. (C, V, 63, 1913)

Cet extrait assez long peut être divisé en deux parties. Valéry suit d'une part la progression qui va du hiéroglyphe à l'alphabétisation : la figure se transmet en signe allégorique, l'« emblème », l'« image de la chose », la « simplification des figures » pour devenir symbole. Il conçoit d'autre part une opération inverse de l'écriture alphabétique au hiéroglyphe. Le hiéroglyphe permet le « retour du langage analytique aux choses mêmes ». Les signes linguistiques contiennent deux aspects, signifiant et signifié, ils n'indiquent pas la chose même. Mais les lettres hiéroglyphiques représentent plus directement les choses, hors des choses qu'on ne peut pas concevoir.

Cette idée doit être examinée à l'aide de celle de Rousseau, notée dans son livre, *Essai sur l'Origine des Langues*. Rousseau classe l'écriture en trois catégories. Le premier type d'écriture vise à peindre les objets mêmes; le second cherche à représenter les mots et les propositions par des caractères conventionnels; le troisième tente de décomposer la voix parlante. Le premier correspond à l'écriture pictographique des Mexicains ou des Egyptiens; le second, à l'écriture des Chinois, à la fois phonétique et idéogrammatique; le troisième, à l'écriture phonétique des Européens, « la nôtre ». Rousseau associe les différents types d'écriture avec le degré de civilisation des peuples : la peinture des objets convient aux peuples sauvages; les signes des mots, aux peuples barbares; l'alphabet, aux peuples policés¹¹. Bien entendu, cette classification est un peu facile, mais elle permet de comprendre les idées de Valéry sur le retour à l'état primitif.

La méfiance à l'égard du langage chez Valéry provient de sa fonction de représentation : le signe a pour mission de représenter autre chose que lui-même, il n'indique jamais l'essence des choses mêmes. Mais le hiéroglyphe ouvre une autre possibilité. La représentation par le hiéroglyphe est orientée vers le signifiant non verbal, vers la chose même. Le poète n'obéit pas à l'écriture occidentale et il tente d'y échapper : « Que la poésie et l'art d'écrire [...] prolongent la calligraphie, c'est si clair, si ancien, si universel! Vois le Chinois, l'Antique. Il faut être européen, modernement bête pour non-voir cela » (C, IV, 783, 1912). Valéry, européen et moderne, ne néglige pas les autres types d'écriture, celle du Chinois et de l'Antique, que Rousseau a considérés comme

11) Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'Origine des Langues*, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 74.

deux peuples sauvages. La calligraphie est un art qui fait du langage une pictographie où la signification des mots sera supprimée.

L'idée du retour à l'état primitif du langage est affirmée plus clairement dans un *Cahier* de 1935. Valéry pense à construire un nouveau système de langage : « Il faut [...] supposer une sorte de système négatif du langage — pour lequel, ou dans lequel, il n'y a plus *signification* — La parole n'y est plus expression mais émission — c.à.d. qu'entre émission et excitation qui provoque l'émission, il n'y a point *réciprocité* » (C, XVIII, 518). Dans le système négatif du langage, la parole n'a pas pour fonction d'exprimer quelque chose, elle n'est qu'une émission de la voix. Dans le système négatif du langage, le processus de l'émission à l'expression est interrompu. Les mots sont réduits à leur état non significatif, ou plutôt non référentiel; les paroles y perdent leur « réciprocité », ce qui souligne la nature transitive du langage. Les mots n'ont plus de valeur d'échange. Ce point de vue sera analysé plus profondément à partir du rapprochement entre le hiéroglyphe et le rêve.

3. Le hiéroglyphe et le rêve

L'extrait sur le hiéroglyphe et la littérature est, dans les *Cahiers* du C.N.R.S., suivi d'un autre texte court qui évoque la similitude entre le « hiéroglyphe » et la langue du rêve : « Le rêve peut être considéré comme un texte hiéroglyphique rendu difficile par le mélange de plusieurs systèmes, que la veille sait démêler et produire chacun selon son espèce quoique dans la même suite. Qui fera l'alphabet, la grammaire, le vocabulaire des songes? » (C, V, 63, 1913). Le « texte hiéroglyphique » est une métaphore du texte incompréhensible. Cette difficulté provient du « mélange de plusieurs systèmes ». L'« alphabet », la « grammaire », le « vocabulaire » seront transposés dans le système spécifique du rêve.

Si nous esquissons rapidement le rapport entre le rêve et le hiéroglyphe évoqué par d'autres penseurs, Derrida cite le nom de Warburton et de Freud dans son essai, *L'Écriture et la Différence*. Selon lui, Warburton a pensé que le système des hiéroglyphes enregistrait tous les éléments du rêve. Les interprètes n'avaient donc qu'à tirer la clé des rêves du trésor hiéroglyphique¹²⁾. Freud adopte un autre point de vue. Selon l'interprétation de Derrida, Freud a vu dans le rêve une écriture originale comme celle des hiéroglyphes. Mais il ne suppose pas l'existence d'un code permanent qui substitue aux éléments oniriques le même signifié¹³⁾. Le point de vue de Valéry est plus proche de celui de Freud. La traduction de *Traumdeutung* (1900) a été publiée en 1926. La critique de Valéry de la théorie freudienne du rêve ne commence vraiment que cette année-là. Valéry a dû donc ignorer les idées freudiennes en 1913, mais cette concordance

12) Jacques Derrida, « La clôture de la représentation » in *L'Écriture et la Différence*, p. 309.

13) *Ibid.*, p. 311.

fortuite reflète en quelque sorte une tendance de l'époque¹⁴⁾. La métaphore du langage onirique comme hiéroglyphe chez Valéry décrit le manque de décodage du rêve.

Valéry conçoit déjà en 1899 deux types de langage, le langage du rêve et le langage de la veille. Il décrit l'état mental du sujet qui vient de se réveiller : « On commence par interpréter le domaine de la veille en langage du rêve — peu à peu cette traduction devient impossible et le langage de la veille s'installe » (*CIII*, 228). Le rêve constitue dans l'esprit la phase liquide dont l'essentiel est l'instabilité : « le langage approprié à fixer ces choses [les rêves] *essentiellement instables*, auxquelles toute fixation ôte l'essentiel¹⁵⁾ » (C, XIII, 66, 1928). Dans le rêve, ces deux étapes, association et représentation, se mêlent dans la phase liquide. Le système solide du langage se liquéfie et se transforme en un autre système. Valéry décrit la lecture dans le rêve : « Dans le rêve je ne lis pas — je vois le texte et je sais le sens — ce sens est déjà réalisé — je vois au lieu du texte son sens instantanément. L'opération lire, impossible. Pourquoi? parce que le rêve ne peut *articuler* — attendre, sommer, choisir — et encore parce que le lire suppose un texte immobilisé — c'est-à-dire des mouvements relatifs. Rêver c'est être tout d'une pièce. Clôture — variation de la référence » (C, IV, 286, 1906-1907). Le texte apparu dans le rêve n'est pas écrit par un langage susceptible de compréhension. Le sujet « voit » le texte comme image plutôt qu'il ne le « lit », car le texte apparu dans le rêve ne se présente plus comme fixé. Le rêve crée un monde fermé et autonome où se modifie l'axe de référence.

Le langage instable transpose le rapport entre les sens et les signes. Valéry écrit en 1911 : « Il y a dans les rêves un grand trouble de l'organisation des sens et des *signes*. Ainsi, *s* est signe de *a*, mais dans le rêve — *s* devient indépendant de *a*; il ne signifie plus; il est un fait *s*, distinct du fait *a*. Mais, de plus, — je puis *croire* que *s* est signe — et je lui donne une signification de hasard : je puis croire, de même qu'un objet quelconque est un signe ou un indice, et je ressens en conséquence. Je ne puis voir que telle chose a *déjà* son signe et que ce n'est pas celui que j'y mets. En somme tout est brouillé, mais je suis et je fais comme si je m'y reconnaissais. Je trouve tout naturel, un monde tout altéré, tout surprenant, tout inédit¹⁶⁾ » (C, IV, 541). La fonction de la représentation par les signes est complètement annulée dans le rêve. Le signe « *s* », qui devrait représenter « *a* », devient un simple fait. Il n'y a plus de liaison logique entre le

14) Artaud, lui aussi, fait la même affirmation. Il propose, sur le langage de la scène, de « donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves » (*Œuvres complètes*, tome IV, p. 91.). Artaud évoque juste après ces phrases les caractères hiéroglyphiques qui composent des symboles sur la scène.

15) Sur ces points, voir Masanori Tsukamoto, « "A l'état NAISSANT, tout est rêve." — Le rêve et la poésie chez Valéry — » in *Etudes de langue et littérature françaises*, n° 66, 1995, pp. 132-135.

16) Valéry écrit un peu plus tard : « Dans le rêve la distinction capitale des *sens* et des *signes*, de la chose signifiée et de la chose signifiante est abolie — ou altérée » (C, VII, 899, 1921).

signe et le sens, mais il reconstitue « un monde tout altéré » où s'appliquent « des règles particulières, une sorte de règles particulières de calcul » (C, IV, 543). C'est ici que Valéry critique les idées de Freud en ce qui concerne la transcription des récits du rêves : « Le langage ne peut décrire un rêve sans altérer ses caractères essentiels. Car l'acte de passer de la perception à l'expression et de revenir de l'expression à la perception [...] de manière que $(P \rightarrow E) + (E \rightarrow P) = 0$ est impossible en rêve » (C, XVII, 723, 1935). Le rêveur est un sujet percevant, et il ne possède pas le langage apte à décrire l'état brut de la perception. L'excitation provoquée par la sensation ne sera jamais *compensée* par le langage rationnel dans le rêve. Cependant, cet écart est suppléé par un autre rapport. Valéry écrit un peu plus tard quant au rapport singulier entre le sujet et l'objet : « la perception et les choses perçues sont en *dépendance réciproque* » (C, XVIII, 7, 1935). Le rêveur se trouve dans un nouveau monde où la perception correspond parfaitement aux choses perçues, sans l'intermédiaire des substituts. L'analyse du langage onirique de Valéry ne s'arrête pas à l'observation du rapport brisé entre les sens et les signes, mais il évoque aussi la relation entre le signe et la chose : « [...] mais la relation entre *signes* et *chose signifiée* est toute autre dans le rêve — ou plutôt n'existe pas. D'abord, il y a pas de *retour inverse* [signe-sens-signé] possible; ensuite la production des *signes* et celle des *choses* est de même forme génératrice associative — Le *signe* est une *chose* et les choses sont autant de *signes* » (C, XXVI, 726, 1942-1943). Dans le rêve, les signes ne représentent plus les choses, mais ils se mêlent avec les choses. Les signes ne jouent plus leur rôle de représentation, mais ils deviennent *choses mêmes*.

* * *

Platon a opposé, dans *Phèdre*, le discours animé des êtres vivants à l'écriture qui ne répond qu'une chose, toujours la même¹⁷⁾. Rousseau reprend cette affirmation : « il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde longtemps la vivacité de celle qui n'est que parlée¹⁸⁾ ». L'écriture peut échapper à la *mort* soit en reprenant la vivacité de la voix, soit en construisant un système de langage non référentiel. Valéry cherche à transposer la fonction des signes à partir de l'approche au hiéroglyphe. Les mots dans le système *néгатif* sont aussi des signes, mais à la différence du langage ordinaire, ils n'ont pas de référent à la réalité extérieure. Les domaines où Valéry évoque le hiéroglyphe, à savoir la danse, la littérature et le rêve, ne dépendent pas d'un système référentiel, mais ils se fondent sur un langage particulier qui tend à produire un monde fermé sur lui-même.

(大阪教育大学助教授)

17) Platon, *Phèdre*, GF-Flammarion, 1992, pp. 192-193.

18) Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'Origine des Langues*, p. 79.