

LES HYPOTYPOSES DE CLAUDE SIMON

Reixach, le sabre levé, « brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre » puis, sous une rafale de balles, « s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds¹ », un cheval mort qui se décompose peu à peu et est comme enveloppé par la terre, « à la façon de ces reptiles qui commencent par enduire leurs proies de bave ou de suc gastrique avant de les absorber² », un jeune homme s'enfonçant dans une fondrière et « l'affolement, la panique alors, respirant plus vite, regardant par-dessus son épaule les arbres (c'étaient des pins), les sabres du soleil qui traversaient les feuillages, deux papillons blancs qui se poursuivaient³ »... Les romans de Simon ne manquent décidément pas de tableaux où sont peintes « les choses d'une manière si vive et si énergique » qu'elles sont mises « en quelque sorte sous les yeux.⁴ » En analysant, au début de *L'Herbe*, un exemple prototypique dans lequel une vieille femme ouvre maladroitement une boîte de berlingots toute piquetée de rouille [texte (1)]⁵, nous étudierons comment Simon s'est approprié cette figure macrostructurale que la tradition nomme hypotypose tout en tentant d'esquisser à partir de cet exemple une poétique de l'hypotypose simonienne. Pour cela, nous nous demanderons s'il s'inspire de ses prédécesseurs ou si, au contraire, comme pourrait le laisser penser le passage du *Discours de Stockholm* où il se réjouit « de voir [s]es écrits [...] rangés parmi les instruments d'une action révolutionnaire et déstabilisatrice⁶ », il ne chercherait pas à subvertir cette figure. Ce qui nous amènera alors à nous interroger sur la nature et la signification précises du référent représenté.

(1) quand nous nous sommes mariés, Georges et moi, elle m'a donné cette bague, elle m'a fait venir dans sa chambre (et c'est la première fois que j'ai senti cette odeur, ce parfum, exactement comme celui d'une rose desséchée ou plutôt – puisqu'une rose desséchée ne sent rien – celui que l'on imagine qu'elle devrait exhaler, c'est-à-dire quelque chose qui serait à la fois fait de poussière et de fraîcheur, et j'ai regardé sa table, sa coiffeuse, mais il n'y avait rien que ces quatre épingles et ce flacon d'eau de Cologne bon marché, et pourtant cela sentait comme une fleur, comme une jeune fille, comme peut sentir la chambre ou plutôt le tombeau, le sarcophage d'une toute jeune fille que l'on y aurait conservée intacte, quoique prête à tomber en poussière au moindre souffle), et alors elle a fouillé dans un tiroir et elle en a sorti non pas un coffret à bijoux ni même un de ces coffrets d'acier comme on en vend chez le quincaillier à l'intention des paysans et des marchands de bestiaux qui ne veulent pas mettre leur argent à la banque, mais une boîte à biscuits ou à berlingots, en fer toute piquetée de rouille avec, dessus, une jeune femme vêtue d'une longue robe blanche, à demi allongée sur l'herbe dans une pose à la fois langoureuse et raide, avec juste la pointe des pieds, ou plutôt des souliers, dépassant sous le dernier volant, pudiques et ridicules, et, couché près d'elle (qui dans sa main tient une même boîte sur le couvercle de laquelle sa même image se répète, comme dans ces jeux de miroir sans fin) un de ces petits chiens blancs et frisés, le tout (la dame, le caniche, la prairie) dans un cadre de fleurs et de rubans aux nœuds d'un bleu pervenche et...

- Mais...

- Non, écoute : il n'y avait naturellement pas de clef et la boîte n'était fermée que par un long cordon enroulé une vingtaine de fois autour, qu'il lui a fallu un moment pour dérouler, serrant ensuite la boîte contre elle tandis qu'elle s'escrimait avec ces mains maladroites et raides, essayant de l'ouvrir – et toujours je pouvais sentir cette odeur de jeune fille, de fleur, cherchant des yeux le globe, la couronne de mariée, cherchant mais il n'y avait rien. Rien que cet entêtant et sans doute imaginaire parfum de fraîcheur, de virginité et de temps accumulé. Non, pas perdu : vaincu, ou plutôt surmonté, apprivoisé : non plus cet ennemi héréditaire, omniprésent et omnipotent, et que l'on regarde, terrifié, s'avancer et s'écouler avec cette impitoyable lenteur, mais un vieux compagnon de route, familier, peut-être, aussi, craint et haï autrefois, mais il y a si longtemps de cela que le souvenir des craintes et des terreurs ressemble à celui de nos paniques enfantines qui maintenant ne tirent plus de nous qu'un sourire...

¹ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1987, p. 12.

² Claude Simon, *La Route des Flandres*, *Ibid.*, p. 26.

³ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Minuit, Paris, 1981, p. 423. Pour une analyse de ce passage : Dällenbach, *Claude Simon*, coll. « Les Contemporains », Seuil, Paris, 1988, pp. 100-101.

⁴ Pierre Fontanier, « hypotypose », *Les Figures du discours*, Champs, Flammarion, Paris, 1977, p. 390.

⁵ Edition de référence : Simon, *L'Herbe*, Minuit, coll. « Double », Paris, 2005, pp. 10-11.

⁶ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, Paris, 1986, p. 11.

UNE HYPOTYPOSE DESCRIPTIVE TRADITIONNELLE ?

Lorsqu'il a recours à l'hypotypose, Claude Simon reprend plusieurs des procédés utilisés par ses devanciers pour actualiser la scène. L'un de ces procédés, mille fois signalé dans les traités de rhétorique, est l'énullage temporelle : « Remarquez que tous les verbes de cette narration sont au présent : *l'onde approche, se brise, etc.*, c'est ce qui fait l'hypotypose, l'image, la peinture ; il semble que l'action se passe sous vos yeux.⁷ » Simon ne déroge pas à la règle puisque lui aussi se sert du présent : « qui dans sa main tient une même boîte ». Dans la lignée de la tradition rhétorique, il utilise également « [d]es termes introducteurs démonstratifs (embrayeurs) [qui] donnent la présence du vécu aux éléments de l'ensemble et engagent l'action dans la trame du temps.⁸ » Effectivement, toujours dans le but d'actualiser, Simon pose le référent comme déjà existant. Pour cela, il plonge son lecteur *in medias res* en se servant d'une exophore mémorielle. Louise « fait référence à [des] objet[s] extradiscursif[s] [...] non physiquement présent[s], présent[s] seulement à la mémoire du locuteur et éventuellement de l'allocutaire⁹ » : « cette odeur de parfum », « ces quatre épingles », « ce flacon d'eau de Cologne ».

Toujours dans la droite ligne de ses prédécesseurs, Claude Simon multiplie aussi les procédés de caractérisation. Il accumule des éléments concrets significatifs (« flacon d'eau de Cologne », « boîte à biscuits », « long cordon ») et les caractérise par des adjectifs et des participes (« bon marché », « longue [...] blanche », « piquetée », « dépassant ») ou des comparaisons qui elles-mêmes se réfèrent à du concret : « comme on en vend chez le quincaillier », « comme dans ces jeux de miroirs sans fin ». Conscient, comme Quintilien¹⁰, de l'importance des détails, il en use également en jouant par exemple sur la quantification ou sur l'accumulation de caractérisants : « quatre épingles », « boîte à biscuits ou à berlingots, en fer, toute piquetée de rouille ». Morier justifie cette caractéristique en expliquant que l'hypotypose « s'attache [...] à la description minutieuse des détails, parce qu'elle veut *faire vrai*, et que c'est le détail qui rend souvent le mensonge vraisemblable ; elle pactise alors avec le réalisme.¹¹ »

Claude Simon cherche aussi à rendre sa scène éminemment visuelle. Visuelle par l'isotopie de la couleur : « rose », « rouille », « blanche », « blancs », « bleu pervenche ». Visuelle aussi par le champ lexical du pictural : « pose », « image », « un cadre ». En cela, il se conforme à la fois à l'étymologie du mot *hypotypose* proposée par Dumarsais¹² et, encore une fois, à toute la tradition rhétorique. En effet, pour Cicéron, « exposer les faits brillamment et les placer pour ainsi dire sous les yeux¹³ » est la caractéristique première de l'hypotypose. Quintilien, pour sa part, évoque une « figure qui peint l'image des choses dont on parle avec des couleurs si vives, qu'on croit les voir de ses propres yeux.¹⁴ » Les répétitions, les parenthèses et les digressions, en faisant stagner l'action, en figeant en quelque sorte les événements, contribuent également à transformer la scène en un tableau ou, comme l'écrit Yves Le Bozec, en « une accumulation de sketches, comme une suite de clichés fixes.¹⁵ » Selon Heinrich Lausberg, ce caractère statique, bien que paradoxal pour une figure qui représente souvent des batailles ou des déchainements naturels, serait une composante définitoire de l'hypotypose. Ce figement, que l'on pourrait décrire comme la « fixation d'une essence dynamique », « naîtrait de la contemporanéité des détails et tiendrait au fait que l'œil fixe un ensemble d'événements vécus dans leur simultanéité.¹⁶ » Cette caractéristique des hypotyposes est évidemment en parfaite adéquation avec tous les procédés

⁷ César Chesneau Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, coll. « Critiques », Flammarion, 1988, p. 134.

⁸ Henri Morier, « Hypotypose », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 4^{ème} édition, 1989, p. 532.

⁹ Fraser et Joly, repris dans Marek Kesik, *La Cataphore*, PUF, 1989, p. 23-

¹⁰ Quintilien, *Institution Oratoire*, VIII, 3, 66, trad. de Henri Bornecque, Librairie Garnier, Paris, p. 183 : « Quelquefois c'est par le rapprochement de plusieurs détails que nous peignons la scène que nous voulons représenter ». *Ibid.* VIII, 3, 69, p. 185 : « on dit moins en énonçant l'ensemble que tous les détails. »

¹¹ Henri Morier, « Hypotypose », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 4^{ème} édition, 1989, p. 528.

¹² Dumarsais rattache « hypotypose » au grec *hypotypos*, dessiner (*Des tropes ou des différents sens*, coll. « Critiques », Flammarion, 1988, p. 134). Si l'on en croit Henry George Liddell et Robert Scott, ce verbe viendrait de *hypo*, « sous », et *typos*, « figure gravée » (*A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940 [1843]).

¹³ Cicéron, *De Oratore*, Livre III, § 202, trad. E. Courbaud, Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1930, p. 83.

¹⁴ Chevalier de Jaucourt, « hypotypose », *L'Encyclopédie Raisonée des Sciences, des Arts et des Métiers*, 8 : 418, <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>.

¹⁵ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, 92, 2002, p. 6.

¹⁶ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 810, t. II, p. 400, cité et expliqué par Morier « Hypotypose », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 4^{ème} édition, 1989, p. 529.

scripturaux que Simon utilise pour rompre la linéarité du langage et restituer la simultanéité du référent : effets de « syntagmatisation du paradigmatique »¹⁷, emploi d'hyperbates¹⁸, emploi du « présent de l'écriture », etc.

Moins traditionnellement, Claude Simon, conscient qu'« il s'est produit une cassure, un changement radical dans l'histoire de l'art, [...] lorsque des peintres, bientôt suivis par des écrivains, ont cessé de prétendre représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient¹⁹ », multiplie les verbes de perception (« j'ai senti », « j'ai regardé », « cela sentait », « cherchant des yeux », « que l'on regarde », « je pouvais sentir » etc.). Cette dernière occurrence montre qu'« à un "percevoir" Simon substitue un "pouvoir percevoir" qui donne du monde sensible une représentation infléchie et orientée par deux facteurs : cette représentation est d'abord médiatisée par un sujet percevant puisque "pouvoir percevoir" suppose un actant ; elle est également rendue problématique quant aux possibilités et aux conditions de sa réalisation.²⁰ » Cette occurrence révèle aussi que, contrairement à Quintilien, Claude Simon ne limite pas l'hypotypose à la vue. Il lui arrive ainsi parfois de se référer à l'ouïe. D'ailleurs la description qui nous est proposée est transmise par la voix (« Ecoute ») et soutenue par une « harmonie imitative ». À l'image du parfum qui se répand dans la pièce, des consonnes constrictives se disséminent un peu partout dans la phrase : « j'ai senti cette odeur, ce parfum, exactement comme celui d'une rose desséchée ou plutôt – puisqu'une rose desséchée ne sent rien – celui que l'on imagine qu'elle devrait exhaler ». Par cette dimension sonore, on se rapproche de l'acception du mot *hypotypose* selon Peletier, à savoir non pas une figure « qui peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elles sont mises en quelque sorte sous les yeux » mais « une figure qui peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elles sont mises en quelque sorte sous les oreilles » : « l'expression vive des choses par les mots : savoir est, les soudaines et hâtives, par mots brefs et légers : et les pesantes ou de travail, par mots longs et tardifs²¹. En quoi Virgile est souverain : Comme quand il veut exprimer l'ahan des tireurs d'aviron : il dit par spondées, *Adnixi torquent spumas, et caerulea verrunt* [...] Cette Figure se peut dire être celle que les Grecs appellent Hypotypose : combien que Quintilien ne l'induisse pas bonnement à cela, mais à une représentation des choses advenues, laquelle les donne à voir quasi mieux qu'à ouïr.²² »

Cependant, pas plus qu'on ne le trouve chez Cicéron, Quintilien, Dumarsais ou Fontanier, on ne trouve chez Peletier le sens dominant de cet extrait : l'olfactif. Dans le texte de Simon, bon nombre de vocables ou de lexies désignent des objets odorants : « une rose », « eau de Cologne », « le globe de la couronne de mariée ». La mise en relief de l'isotopie olfactive passe aussi par des répétitions (« cette odeur, ce parfum », « cette odeur », « imaginaire parfum ») et par l'omniprésence du verbe « sentir » : « j'ai senti », « ne sent », « sentait », « sentir ». Sur les cinquante lignes de l'extrait plus d'une vingtaine se réfèrent, plus ou moins explicitement, à ce sens. Narrativement parlant, l'odeur est l'élément perturbateur qui enclenche la quête du Sujet Louise : « elle m'a fait venir dans sa chambre (et c'est la première fois que j'ai senti cette odeur [...]) ». C'est aussi l'élément qui commande le regard : « j'ai regardé sa table », « cherchant des yeux le globe ». Mais surtout l'olfactif est directement associé à un des Objets essentiels du schéma actantiel qui sous-tend le récit de Louise, l'Objet Marie. Marie dont Louise, dans la première page du roman, nous dit trop qu'elle ne lui est rien pour que cela soit vrai : « - Mais elle ne t'est rien. – Non, dit Louise. Elle ne t'est rien. – Non », « - Alors rien », « Rien » (p. 9).

La présence de ces différents sens permet de comprendre pourquoi Claude Simon s'appuie si souvent dans ses interviews et réflexions critiques sur la citation suivante de Conrad : « La tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire

¹⁷ V. Ilias Yocaris, « Une poétique de l'indétermination : style et syntaxe dans *La Route des Flandres* », *Poétique*, 146, 2006, pp. 225-230 ; David Zemmour, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises / Bibliothèque des styles », 2008, p. 120.

¹⁸ Cf. I. Yocaris, « Une poétique de l'indétermination », art. cit., pp. 229-230, 235, n. 33 ; I. Yocaris et D. Zemmour, « Vers une écriture rhizomatique : style et syntaxe dans *La Bataille de Pharsale* », *Semiotica*, 2009, à paraître.

¹⁹ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, Paris, 1986, p. 26.

²⁰ David Zemmour, op. cit., p. 167.

²¹ Pour Jacques Peletier du Mans, « les mots brefs et légers » sont ceux où dominent des dactyles, « les mots longs et tardifs » ceux où dominent les spondées.

²² Jacques Peletier du Mans, *Art poétique* in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet éd., Le Livre de poche, 1990, pp. 255-256.

sentir, et avant tout à vous faire voir.²³ » Elle permet aussi de comprendre pourquoi il s'est intéressé à l'esthétique « délibérément sensualiste²⁴ » des formalistes russes. Comme le souligne en effet Viktor Chklovski, « pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance.²⁵ »

Pour faire voir, pour faire entendre, pour faire sentir, Simon, outre les procédés d'écriture et les isotopies sensorielles évoqués plus haut, utilise les potentialités de l'énonciation. Puisqu'on accorde plus d'attention aux paroles de quelqu'un qui est proche de nous, qui s'adresse à nous, qui partage avec nous ses sentiments les plus intimes ou qui nous impressionne par l'enthousiasme et le talent qu'il déploie, Simon va exploiter un à un tous ces ressorts.

Par le biais d'une série de notations qui évoquent un monde rural (« comme on vend chez le quincaillier à l'intention des paysans et des marchands de bestiaux »), il crée un référent banal, prosaïque et proche du lecteur de la France des années cinquante. Conformément à Quintilien qui écrivait, en parlant des détails, « [n]ous les rendrons sensibles, s'ils sont vraisemblables²⁶ », il rend crédible son référent en choisissant un cadre totalement approprié à la protagoniste qu'est Marie et correspondant aux stéréotypes que le lecteur associe à un tel personnage. Les connotations qui viennent se greffer aux sémèmes de mots comme « parfum » ou « rose » et l'isotopie de la virginité qui affleure à la surface du texte (« une jeune fille », « longue robe blanche », « pose raide », « pudiques ») sont ainsi en parfaite adéquation avec les connotations désuètes du cadre : « boîtes à biscuits ou à berlingots », « dernier volant », « petits chiens blancs frisés », « rubans aux nœuds d'un bleu pervenche », « long cordon enroulé une vingtaine de fois autour ». Cette isotopie du désuet contribue à nous rapprocher de Louise parce qu'en laissant transparaître son regard gentiment amusé sur Marie, elle fait de nous ses alliés. Proximité, vraisemblance, cohérence, complicité aident le lecteur à visualiser, accepter, comprendre la scène, à se sentir plus concerné par elle.

Mais Simon obtient surtout ce résultat en nous donnant sans cesse l'impression que Louise s'adresse directement au lecteur, et pas (ou pas seulement) à son amant : ainsi, au début du deuxième paragraphe, alors que le lecteur comprend de moins en moins le référent décrit et a de plus en plus envie d'interrompre Louise pour émettre des réserves, surgit soudain l'objection qu'il était sur le point de prononcer lui-même : « Mais... ». L'allocution à l'impératif qui suit (« Non, écoute... ») peut dès lors être lue comme une réponse qui ne s'adresse pas qu'à l'amant et que l'on pourrait ainsi paraphraser : « cher lecteur, avant d'objecter, écoute jusqu'à la fin et là tu comprendras ».

De plus, utiliser la première personne, le passé composé (qui relie les faits racontés au moment de l'énonciation), des modalisateurs (« sans doute imaginaire », « peut-être aussi craint et haï autrefois ») et des termes évaluatifs axiologiques (« pudiques et ridicules ») permet d'obtenir non pas une scène abstraite et cérébrale mais une scène vécue, imprégnée de sentiments et de subjectivité, une scène où à chaque ligne le lecteur se sent un peu plus en empathie avec la locutrice²⁷. Si l'amant se tait, c'est bien sûr pour ne pas contrarier Louise mais c'est sans doute aussi parce qu'il est en quelque sorte touché,

²³ Par exemple : Claude Simon, « Reflections on the novel : Claude Simon's address to the colloquium on the New Novel, New York University, October 1982 », *The Review of contemporary fiction*, t. V, 1, 1985, p. 16 (cité in David Zemmour, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises / Bibliothèque des styles », PUPS, Paris, 2008, p. 11).

²⁴ Michel Aucouturier, *Le Formalisme Russe*, coll. « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 63.

²⁵ Viktor Chklovski, « L'art comme procédé » in Tzvetan Todorov éd., *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, coll. Essais, Seuil, 2001 [1965], p. 82.

²⁶ Quintilien, *Institution Oratoire*, VIII, 3, 70, trad. de Henri Bornecque, Librairie Garnier, Paris, p. 185.

²⁷ En ayant recours à ces différents procédés, Claude Simon contredit certaines des observations d'Yves Le Bozec, à savoir que les hypotyposes suppriment « du discours toute apparence de médiation du locuteur entre l'objet de la description et l'allocuteur : s'abolira donc tout *point de vue* issu d'une instance organisatrice [...] Conformément à l'étymologie de l'expression (*sub oculo subjectio*), il y a neutralisation du sujet parlant au profit de l'objet qui devient alors le seul sujet actif et entraîne conséquemment une passivation du sujet regardant : "dérobee au monde l'évidence sensible est transférée à la Présence réelle"²⁷ [c'est la *parousiè*]. Cette mise de côté du narrateur n'est pas synonyme de la disparition du locuteur : il peut rester là comme témoin, tant qu'il n'intervient pas dans la figure [...] » Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n° 92, 2002, p. 5.

impressionné, sidéré par le récit de Louise. En effet, selon Yves Le Bozec, l'hypotypose « précipit[e] l'émotion de l'allocuteur, [...] induit en lui un effet de sidération, qui le met comme bouche-bée, devant une représentation si forte qu'elle s'impose à lui. [...] L'hypotypose est de l'ordre de la stupéfaction, tant dans le discours que dans l'action : elle étonne – au sens classique du terme – et laisse pétrifié.²⁸ » Cet étonnement vient de l'admiration ressentie pour le morceau de bravoure que nous avons sous les yeux, de l'admiration pour le talent, la brillance, l'enthousiasme déployés par le créateur mais aussi d'un ébahissement total dû au fait que ce qui n'était jusqu'alors qu'image semble s'être soudain mué en évidence vive. Autant de mots qui, symptomatiquement, dans l'histoire de la rhétorique, ont été associés à l'hypotypose. Lamy, dans son édition de 1715 de *La Rhétorique ou L'Art de parler*, compare en effet cette figure à « une espèce d'enthousiasme²⁹ ». Quant aux Grecs, si l'on en croit Morier³⁰, ils appelaient l'hypotypose *enargeia*, dénomination qui se retrouve encore chez les théoriciens français du XVI^e siècle comme par exemple Du Bellay³¹ et que l'on peut traduire par *évidence*. Il suffit de relire Quintilien pour bien saisir la portée de ce mot : « Si j'ai à parler d'un homme qui a été assassiné, ne pourrai-je point me figurer tout ce qui a dû se passer en cette occasion ? Ne verrai-je point l'assassin attaquer un homme à l'improviste ? lui mettre le poignard sous la gorge ? Et celui-ci, saisi de frayeur, crier, supplier, faire de vains efforts pour se défendre, et enfin tomber percé de coups ? Ne verrai-je point son sang qui coule, la pâleur qui recouvre son visage, ses yeux qui s'éteignent, sa bouche qui s'ouvre pour rendre son dernier soupir ? C'est à cela que servira l'*évidence*, qui ne semble pas tant dire une chose que la montrer : d'où naîtront les sentiments dans notre âme [...]»³². Par cette ruse énonciative, le lecteur est amené à écouter avec attention le discours de Louise, à se sentir concerné, associé, ce qui fait que sa reconstruction mentale du référent en devient plus vive et plus frappante.

Le relief d'une telle reconstruction mentale doit aussi beaucoup au fait que, en insérant dans son texte de temps à autres des commentaires sous forme d'incidentes (« puisqu'une rose desséchée ne sent rien »), en jouant sur la paraphrase, sur les polysyndètes (« et c'est la première fois que [...] et j'ai regardé sa table [...] et pourtant cela sentait [...] et alors elle a fouillé »), en additionnant des épanorthoses (« ou plutôt [...] celui que l'on imagine », « ou plutôt le tombeau »), Claude Simon édifie sa scène par additions de fragments, par éléments épars, par petites touches qui, cognitivement, contribuent à ce que le lecteur construise lui-même, peu à peu, le référent, un référent qu'il s'appropriera d'autant plus aisément qu'il a participé à son élaboration. Pour le dire autrement, le « signifié [ainsi que le conseillait Quintilien³³] n'est indiqué [...] que par des lexies véhiculant, par rapport à l'objet à dénoter, des valeurs sémantiques parcellaires, fragmentaires, et singulièrement sensibles. L'hypotypose ainsi définie consiste donc à ne pas dire de quoi l'on parle, et à ne présenter du sujet que des éléments épars, fortement pittoresques. [...] [U]n blanc est laissé dans le discours, qui est entouré de données concrètes très vives, et qui autorise une interprétation automatique et inconsciente, par les lecteurs ou les auditeurs, selon l'isotopie d'un sens dont le dénoté essentiel n'est pourtant pas précisé.³⁴ » On rejoint ainsi de nouveau les analyses de Chklovski. Pour ce dernier, « [l]e but de l'image n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance.³⁵ » L'hypotypose relève de ce qu'il appelle « singularisation » ou « défamiliarisation » (*ostranenié*). Ce procédé « chez L. Tolstoï consiste en ce qu'il n'appelle pas l'objet par son nom, mais le décrit comme s'il le voyait pour la première fois ; de plus, il emploie dans la description de l'objet, non pas les noms généralement donnés

²⁸ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n°92, 2002, p. 5.

²⁹ Bernard Lamy, « Hypotypose », *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Livre II, chap. IX, cité par Christine Noille-Clauzade, « La figure de la description dans la théorie rhétorique classique », *Pratiques*, n° 109-110, juin 2001, pp. 5-14.

³⁰ Henri Morier, « Hypotypose », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 4^{ème} édition, 1989, p. 530.

³¹ « Éloquence : & dont la vertu gist aux motz propres, usitez, & non aliènes du commun usage de parler : aux Methaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, Energies, & tant d'autres figures, & ornemens, sans les quelz tout oraison, & Poëme sont nuds, manques, & debiles », Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, livre premier, chap. V, [35], [36], in *Œuvres complètes*, Champion, Paris, 2003, p. 27.

³² Cité par Molinié in *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, « La Pochotèque », Le livre de poche, 1999, p. 166.

³³ « [E]lle consiste généralement non pas à indiquer qu'un fait s'est passé, mais à montrer comment il s'est passé, et cela non pas dans les grandes lignes, mais dans le détail », Quintilien, *Institution Oratoire*, IX, 2, 40, trad. de Henri Bornecque, Librairie Garnier, Paris, p. 291.

³⁴ Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris, 1989, pp. 171-172.

³⁵ Viktor Chklovski, art. cit., p. 89.

à ses parties mais d'autres mots empruntés à la description des parties correspondantes dans d'autres objets.³⁶ » La défamiliarisation étant, comme le rappelle encore Chklovski, « la base et l'unique sens de toutes les devinettes³⁷ », elle amène le lecteur à remettre en cause ses automatismes perceptifs, à en quelque sorte chercher la solution de l'énigme à laquelle il se trouve confronté. Ce mécanisme est amplifié par la mise en avant de détails qui semblent à première lecture hétéroclites et sans signification, et par le fait que la situation semble mystérieuse voire contradictoire : « je pouvais sentir cette odeur [...] mais il n'y avait rien ». Devant tant d'incohérences, tant d'énigmes, tant de trous, le lecteur, en quête d'unité et de sens, comble avec son propre imaginaire les blancs narratifs et, par là même, crée un référent personnel, en construisant son propre monde, afin d'actualiser la scène.

En reprenant la plupart des procédés traditionnels d'actualisation et de caractérisation et, surtout, en jouant sur la vue, l'ouïe, l'odorat et les différentes potentialités de l'énonciation, Simon réussit donc à créer une hypotypose particulièrement évocatrice. Pourtant, limiter à ces quelques caractéristiques la spécificité de l'hypotypose simonienne serait plus que réducteur et cela d'autant plus que Simon semble en fait subvertir cette figure en s'en prenant à son essence même.

UNE HYPOTYPOSE SUBVERTIE

Alors que selon les Anciens l'hypotypose cherche à placer les faits sous les yeux (« *sub oculos iacere* »), Simon les place « sous nos nez ». Alors que Quintilien « subordonne [l'hypotypose] à l'évidence » et que Celse lui donne même le nom d'*evidentia*³⁸, Simon ne cesse de répéter que rien dans le référent n'est clair et que Louise est incapable de voir quoi que ce soit : « j'ai regardé sa table, sa coiffeuse, mais il n'y avait rien », « cherchant des yeux le globe, la couronne de mariée, cherchant, mais il n'y avait rien ». Alors que l'hypotypose sert normalement à représenter une scène de la manière la plus évocatrice possible, Simon semble au contraire prendre un malin plaisir à nous répéter qu'il est dans l'incapacité de décrire correctement ce que Louise perçoit.

En effet, non seulement son texte contient de nombreux pronoms qui ne permettent pas de pointer un référent aux contours nettement délimités (« quelque chose », « cela ») mais en plus il utilise à plusieurs reprises la valeur modale du conditionnel qui remet totalement en cause l'actualisation du procès : « devrait exhaler », « qui serait », « aurait conservé ». De même, on peut interpréter la récurrence des comparaisons comme une preuve que le narrateur n'arrive pas à trouver « les mots justes » pour décrire le référent : « comme celui d'une rose desséchée », « comme une fleur, comme une jeune fille, comme peut sentir la chambre ». Dans ce dernier exemple, l'accumulation amplifie le constat d'échec. La locutrice tente de cerner au plus près le réel mais aucune des comparaisons qui surgissent dans son esprit ne la satisfait. C'est sans doute pour la même raison que les négations abondent : « il n'y avait rien que ces quatre épingles », « non pas un coffret à bijoux ni même un de ces coffrets d'acier ».

Simon nous amène ainsi peu à peu à nous rendre à l'évidence : les caractérisations proposées ne suffisent pas à décrire le référent. Pour réussir à restituer une image fidèle de la scène qu'elle a vécue, pour réussir à discerner ce qu'elle ne voit pas, la narratrice, insatisfaite, est donc obligée de se remettre à l'ouvrage encore et encore... D'où, dans ce texte, toutes les formes possibles et imaginables de répétition : des figures dérivatives (« celui que l'on imagine », « imaginaire »), des polyptotes (« senti », « sent », « sentir »), une anadiplose (« mais il n'y avait rien. Rien que »), etc. D'où également la réitération constante des mêmes syntagmes nominaux : « une rose desséchée » / « une rose desséchée » ; « comme une jeune fille », « sentir cette odeur », « cette odeur de jeune fille, de fleur ». D'où enfin la reprise de certains syntagmes verbaux : « il n'y avait rien », « mais il n'y avait rien ». Dans cet extrait, la répétition est en fait structurelle. En effet, aux deux extrémités du texte, on retrouve le même schéma : odeur, recherche de la provenance de cette odeur, tentative de caractérisation de cette odeur. Ces répétitions sont la manifestation de l'insatisfaction profonde de Louise. Elles révèlent une sorte de

³⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁷ *Ibid.*, pp. 91-92.

³⁸ Quintilien, *Institution Oratoire*, IX, 2, 40, trad. de Henri Bornecque, Librairie Garnier, Paris, p. 291.

ressassement obsessionnel, une prise de conscience que la simple perception sensorielle du référent n'est pas satisfaisante, qu'il faut aller plus loin.

En fait, au-delà des quelques entorses à la tradition relevées plus haut, la réalité décrite est avant tout remise en cause par l'utilisation de caractérisants mutuellement incompatibles. La vision unitaire et cohérente du moment vécu est comme torpillée de l'intérieur. Outre le paradoxe « intacte quoique prête à tomber » et les multiples connecteurs argumentatifs d'opposition, « mais il n'y avait rien », « et pourtant », « mais une boîte à biscuits », on peut repérer un peu partout des enchaînements d'adjectifs et de substantifs antithétiques, voire oxymoriques : « langoureuse et raide », « poussière et fraîcheur », « il n'y avait rien [...] et pourtant cela sentait », « parfum de fraîcheur [...] et de temps accumulé ». On retrouve le même phénomène au niveau connotatif. En effet, certains vocables sont plus ou moins péjoratifs (« desséchée », « bon marché », « ridicules », « maladroit et raide ») alors que d'autres, au contraire, semblent mélioratifs : « cadres de fleurs », « fraîcheur », « vieux compagnon de route », « sourire ».

Par ce biais, se dessinent peu à peu dans le texte des couples d'isotopies antinomiques. Le couple amitié/inimitié : « cet ennemi héréditaire » / « un vieux compagnon de route familier ». Le couple culture/nature : « coiffeuse », « flacon d'eau de Cologne », « le sarcophage », « le dernier volant » / « rose », « comme une fleur », « poussière ». À noter que la culture est en général plutôt associée à la vieillesse et aux termes péjoratifs alors que la nature, elle, semble plutôt corrélée à la jeunesse et aux termes mélioratifs. On peut aussi détecter le couple peur/sérénité : « terrifié », « impitoyable », « craint et haï », « craintes et [...] terreurs » / « couché près d'elle [...] un de ces petits chiens blancs et frisés », « un sourire ». Autre binôme fortement représenté, le binôme vieillesse/jeunesse qui remet d'autant plus en cause le référent décrit que la jeunesse est attribuée non pas à Louise mais à Marie, la vieille femme : « ces mains maladroit et raides, essayant de l'ouvrir – et toujours je pouvais sentir cette odeur de jeune fille ». En fait, derrière toutes ces oppositions, se cache, en structure profonde, une autre, beaucoup plus fondamentale, qui sous-tend l'ensemble de la description, l'opposition mort/vie : « poussière », « desséchée », « tombeau » / « fraîcheur », « jeune fille ».

Par ces caractérisations contradictoires qui font perdre apparemment à la scène décrite sa cohérence, l'hypotypose se retrouve donc minée ; en même temps, Louise est ainsi amenée à comprendre que, puisque sa perception du référent est insatisfaisante, elle doit continuer à affiner sa recherche. C'est aussi cette insatisfaction qui explique que, contrairement à la tradition, Louise n'est pas un narrateur qui s'efface et se laisse oublier. Les marqueurs de subjectivité, les modalisateurs, les termes axiologiques prouvent que loin d'être une spectatrice inactive, elle cherche à comprendre, elle analyse. Là encore, il y a subversion de l'hypotypose. En effet, selon Yves Le Bozec, cette figure, au contraire, « séduit à en perdre la raison³⁹ ». Le Bozec justifie cette remarque en s'appuyant sur le pseudo-Longin : « comme en toutes choses on s'arrête naturellement à ce qui brille et éclate davantage, l'esprit de l'auditeur est aisément entraîné par cette image qu'on lui présente au milieu d'un raisonnement ; et qui lui frappant l'imagination, l'empêche d'examiner de si près la force des preuves à cause de ce grand éclat dont elle couvre et environne le discours.⁴⁰ » Or, chez Simon, c'est exactement le contraire qui se passe : au lieu de neutraliser la raison, l'hypotypose la met en éveil et l'amène même souvent à œuvrer plus que jamais. Cela explique pourquoi on peut repérer dans le texte de multiples verbes de quête : « dérouler », « cherchant » (deux fois), « elle a fouillé », « essayant de l'ouvrir ». Cela explique aussi pourquoi, insensiblement mais sûrement, Louise, qui déjà dans *l'incipit* pressentait la présence d'une réalité plus profonde puisqu'elle « regard[ait] devant elle quelque chose que [son amant] ne pouvait voir », approche sans cesse davantage de ce « quelque chose ». De multiples indices le prouvent. En utilisant une série de reformulations et d'épanorthoses, elle caractérise avec de plus en plus de précision le référent : « cette odeur, ce parfum », « la chambre, ou plutôt le tombeau, le sarcophage ». Les comparants, au fur et à mesure du texte, sont de plus en plus longs, de plus en plus précis : « comme une fleur, comme une jeune fille, comme peut sentir la chambre ou plutôt... ». De même, la longueur des caractérisants des

³⁹ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n°92, 2002, p. 5.

⁴⁰ (pseudo-) Longin, *Traité du sublime*, trad. de N. Boileau, F. Goyet éd., Le Livre de Poche, LGF, 1995, p. 97, cité par Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n°92, 2002, p. 5.

constituants verbaux liés à l'odeur ne cesse de croître passant de 4-5 lignes (« j'ai senti cette odeur [...] de poussière et de fraîcheur ») à une dizaine de lignes : « Rien que cet entêtant et sans doute imaginaire [...] sourire ».

Plusieurs gradations révèlent ces progrès. Louise pénètre de plus en plus dans l'intériorité de Marie : « dans sa chambre », « dans un tiroir », « sous le dernier volant ». Elle procède à des analyses de plus en plus fines : par un long mouvement de zoom, son regard glisse du très grand au très petit, du visible à l'invisible (« sa chambre », « un tiroir », « une boîte à biscuits », « une femme », « une boîte », « le couvercle », « la même image »). Par l'entremise de Louise, nous passons graduellement du monde physique au monde idéal. Au début du texte, l'odeur est ramenée à des objets concrets spécifiques : « rose desséchée », « coiffeuse », « épingles », « eau de Cologne ». Elle est ensuite comparée à des termes concrets génériques : « comme une fleur, comme une jeune fille ». Ce concret devient de plus en plus insaisissable : « prête à tomber en poussière au moindre souffle ». À la fin du texte, l'odeur est cette fois caractérisée par des abstractions sans cesse plus immatérielles : « imaginaire parfum de fraîcheur, de virginité et de temps accumulé ». Dans un mouvement parallèle, nous glissons aussi d'un monde en trois dimensions (la chambre, les objets) à un monde en deux dimensions (l'image de la boîte) pour nous retrouver dans la dernière partie du texte dans un univers purement conceptuel : « parfum [...] de temps accumulé ».

Les répétitions, les figures d'opposition, la gradation du concret à l'abstrait dynamisent donc complètement l'hypotypose. Ces « subversions » sont une invitation à chercher, au-delà des qualités sensorielles des phénomènes particuliers perçus, l'invariant de ces phénomènes, leur essence. Si le texte passe du concret à l'abstrait, c'est parce que, contrairement à ses prédécesseurs qui cherchaient à retranscrire avec le plus de vivacité possible la réalité empirique, Simon cherche à atteindre, au-delà de cette réalité, « une réalité plus réelle que le réel⁴¹ », la réalité ultime, ce qu'Husserl appelle l'*eidōs* : cet *eidōs* devrait permettre à Louise, si elle le trouve, de donner un sens à l'omniprésence des répétitions dans son environnement et de dépasser les oppositions relevées.

UNE HYPOTYPOSE RHÉTORIQUE

Les notations portant sur la boîte à berlingots sont l'interprétant rastérien⁴² qui met sur la voie de cet *eidōs*. Ainsi que le suggère la comparaison « comme dans ces jeux de miroir sans fin », ces notations aident le lecteur à découvrir dans le texte d'autres mises en abyme fictionnelles, métatextuelles et transcendantales⁴³ que celles représentées sur le couvercle. Les similitudes lexicales et référentielles entre d'une part la chambre et d'autre part le décor de la boîte associent déjà en soi Marie et la jeune femme en blanc : « cette odeur de [...] fleur », « un long cordon » / « dans un cadre de fleurs et de rubans aux nœuds d'un bleu pervenche ». Si l'on ajoute à cela le fait que ces deux femmes ont une attitude physique assez similaire (la femme représentée est « allongée » comme le sera Marie sur son lit pendant les dix jours de l'agonie) et surtout que le même adjectif est utilisé pour les caractériser (« mains maladroites et raides » / « une pose à la fois langoureuse et raide »), on en arrive à l'hypothèse que la jeune femme sur la boîte, mise en abyme par une femme similaire, pourrait bien elle-même être une mise en abyme de Marie. S'il était besoin d'argumenter, on pourrait encore ajouter que toutes deux tiennent une boîte (« serrant ensuite la boîte contre elle tandis qu'elle s'escrimait avec ces mains maladroites ») / « dans sa main tient une boîte ») et qu'elles sont l'une et l'autre associées (directement

⁴¹ Simon, *La Route des Flandres*, coll. « Doubles », Minuit, Paris, 1987, p. 123.

⁴² Cf. François Rastier, *Sémantique interprétative*, coll. « Formes sémiotiques », PUF, 1987, Paris, p. 274.

⁴³ Dans *Le récit spéculaire* (Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1977), L. Dällenbach distingue cinq types de mise en abyme élémentaires : 1) la mise en abyme fictionnelle (« dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée », p. 123) ; 2) la mise en abyme énonciative (caractérisée par « la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit, [...] la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, [...] la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception », p. 100) ; 3) la mise en abyme textuelle (« réfléchissant [le récit] sous son aspect littéral d'organisation signifiante », p. 123) ; 4) la mise en abyme métatextuelle (mettant en abyme le code, opérant à la façon d'un mode d'emploi du texte, pp. 128,130) ; 5) la mise en abyme transcendantale (réflexion qui dévoile « un signifié dernier en avant ou en arrière du récit », p. 131).

ou indirectement) à la même isotopie, l'isotopie de la virginité : « cette odeur de jeune fille », « parfum de fraîcheur, de virginité » / « longue robe blanche », « raide, avec juste la pointe des pieds [...] dépassant sous le dernier volant, pudiques ».

Cependant une mise en abyme peut en cacher une autre et la similitude entre le décor de la boîte et le cadre associé tout au long du roman à la narratrice peuvent nous amener à nous demander si la jeune femme du couvercle ne serait pas aussi une mise en abyme de Louise. Toutes deux sont effectivement associées à la nature : « sur l'herbe », « un cadre de fleurs ». Toutes deux sont constamment accompagnées d'un animal domestique familier : un chat pour Louise et un caniche pour la femme. Là encore, la pose « à demi allongée sur l'herbe » est révélatrice. N'annonce-t-elle pas la scène finale du roman où Louise s'étendra sur l'herbe avec son amant ? Et cela d'autant plus que, finalement, malgré la virginité affichée, de nombreuses connotations sensuelles sont actualisées : « jeune femme [...] à demi allongée sur l'herbe dans une pose [...] langoureuse », « dépassant sous le dernier volant ».

Mais si, par le jeu de la mise en abyme, Marie est un double de la jeune fille sur la boîte et si cette dernière est également un double de Louise, celle-ci, par transitivité, devient alors, à son tour, la mise en abyme de Marie. Le jeu des pronoms et des déterminants rapproche effectivement sans cesse les deux femmes : « elle m' » (deux fois), « j'ai regardé sa ». L'aposiopèse et la réplique qui suit (« Mais... / - Non, écoute ») ne sont-elles pas aussi une façon de signifier que l'ingénieur est de trop, qu'il n'a pas sa place dans cette histoire, que la véritable relation n'est pas celle entre Louise et son amant, mais entre Louise et Marie ? La transmission de la bague puis, plus tard dans le roman, la transmission des carnets de compte prennent alors un sens allégorique. Marie mourant, Louise prend sa place dans le grand cycle des mises en abyme. On voit donc que, comme le suggérait déjà la structure du passage, les répétitions observées ci-dessus ne sont pas un simple élément de surface, elles sont architectoniques, elles sont un écho de la mise en abyme décrite dans le texte : la jeune fille représentée sur la boîte est « répétée » plusieurs fois dans l'image mais cette jeune fille est aussi et avant tout une « répétition » des personnages féminins évoqués dans ce passage. Quant aux couples oppositionnels relevés précédemment, ils prennent également sens. On peut les expliquer par le fait que la mise en abyme est double. La pose de la femme en blanc est « langoureuse et raide » parce qu'elle décrit à la fois Marie, la vieille femme « raide », et Louise, la jeune femme « langoureuse ». Le parfum évoque « poussière et fraîcheur » parce qu'il décrit l'odeur de la vieille femme qui est sur le point de mourir, mais aussi parce que cette femme va continuer à vivre grâce à Louise qui, elle, est dans la fleur de l'âge.

Mais alors en quoi Simon renouvelle-t-il la figure de l'hypotypose ? Et quel est l'*eidōs* de cette scène ? Si le texte passe, comme nous l'avons vu, du concret à l'abstrait, c'est parce que contrairement à ses prédécesseurs qui avaient principalement recours aux hypotyposes descriptives, Simon nous propose ce que Bernard Dupriez appelle une hypotypose rhétorique, c'est-à-dire une hypotypose « où l'action est un artifice de représentation de l'idée⁴⁴ » : l'idée ainsi représentée est bien sûr ici l'*eidōs* qu'il nous reste maintenant à découvrir. Pour nous amener à cet *eidōs*, Simon se sert de ce que Kant appelle dans la *Critique de la faculté de juger*⁴⁵ des hypotyposes symboliques. Deleuze, en grand pédagogue, explique ce concept kantien en prenant l'exemple d'un lion : « Kant nous dit ceci : [...] il y a deux manières "d'exposer" un concept. Lui-même il a un mot merveilleux qui est "hypotypose". Une exposition c'est une hypotypose [...]. Vous pouvez exposer un concept en fournissant l'intuition qui lui correspond directement quant au contenu [...] Ça veut dire quoi, ça ? Ça veut dire une chose très simple. Vous dites le mot lion et quelqu'un vous dit "qu'est-ce que tu dis, là, lion c'est quoi ?" et je fais un signe et on pousse dans la salle un lion. [...] J'ai fourni une intuition qui correspond directement au concept. » Cette intuition, ce lion qui est dans la salle et qui correspond directement quant au contenu au concept de lion, Kant l'appelle « hypotypose schématique⁴⁶ ». Deleuze poursuit : « Par exemple, je ne vois pas, je suis là tranquille, et puis quelque chose traverse le mur et [...] raie l'espace, et j'ai l'impression confuse

⁴⁴ Bernard Dupriez, « Hypotypose », *Gradus, Les procédés littéraires*, coll. 10/18, 1984, p. 240, Rem. 1.

⁴⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la Faculté de juger*, trad. de l'allemand par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1982, première partie, Livre II, § 59, p. 174 : « Toutes les intuitions, que l'on soumet à des concepts *a priori*, sont donc ou bien des *schèmes*, ou bien des *symboles*, et de ces intuitions les premières contiennent des représentations directes du concept, tandis que les secondes en contiennent d'indirectes. Les schèmes effectuent < la présentation > démonstrativement ; les symboles le font par la médiation d'une analogie (pour laquelle on se sert aussi d'intuitions empiriques) [...] »

⁴⁶ Emmanuel Kant, *Ibid.*, p. 173.

que c'est une patte griffue qui s'abat sur moi. Mais tout en dynamisme, je ne peux même pas dire : c'est une patte, c'est pas un... quelque chose. [...] C'est un geste de lion. Lion c'est la meilleure forme, ou la seule forme sous laquelle ce geste puisse être effectué. Mais ce que je vise, c'est l'acte pur. Un pas de lion, une allure de lion⁴⁷ ». Comme le montre cet exemple, le geste du lion, l'acte pur du lion, le concept analysé, ne peuvent être exposés directement par une intuition sensible, ils ne peuvent être pensés que par la raison. Une telle hypotypose est donc non pas schématique mais symbolique.

Étant donné que Louise semble regarder au-delà des apparences du réel, il est tentant de lire l'extrait que nous étudions non pas comme une simple représentation de la réalité empirique mais comme une représentation de concepts qu'on ne peut exposer directement par une intuition sensible, autrement dit comme un condensé d'hypotyposes symboliques. Or, comme nous venons de le découvrir, l'une des hypotyposes symboliques qui semble assez rapidement se dégager est la succession : la succession des femmes sur la boîte, la succession Marie/Louise, la succession mort/vie, succession que l'on retrouve aussi dans les répétitions, dans les couples « poussière/fraîcheur », « desséchée/rose », « raide/langoureuse », « boîte rouillée/jeune femme », « tombeau/jeune fille ». En faisant de Louise un maillon dans une chaîne de mises en abyme qui se prolonge à l'infini, en nous amenant à voir derrière la mise en abyme fictionnelle (les femmes sur la boîte réfléchissent Louise et Marie) une mise en abyme métatextuelle (la succession des femmes sur la boîte permet de comprendre que Louise est appelée à succéder à Marie), Simon nous conduit insidieusement à poursuivre notre démarche herméneutique et à interpréter la succession des boîtes comme une mise en abyme transcendantale⁴⁸, mise en abyme qui met en lumière une deuxième hypotypose symbolique : le mouvement cyclique. La transmission de la bague est bien sûr une autre manifestation de ce caractère cyclique, et cela d'ailleurs d'autant plus que le sémème 'bague' contient entre autres le sème inhérent /circularité/ : « elle m'a donné cette bague ». Mais de nombreuses autres hypotyposes symboliques sont présentes dans ce texte : la répétition, l'infini, l'éternel, etc. Ces hypotyposes sont toutes des variantes de l'*eidōs* que recherche Louise.

Celle-ci pose en effet sur le réel un regard proprement phénoménologique. Dans la chambre de Marie, elle analyse des « phénomènes », ce qui apparaît dans l'expérience, mais elle ne prend pas naïvement ce que lui offre le monde, elle sait que le monde dépasse la simple conscience qu'elle en a. Pour aller au-delà de la vision empirique et atteindre la réalité ultime, l'essence des choses, l'*eidōs*, elle utilise une démarche rigoureuse qu'Husserl a nommé la « variation éidétique »⁴⁹. C'est-à-dire qu'elle fait varier par l'imagination les points de vue sur la réalité observée et essaye de faire sortir l'invariant des différentes variantes imaginées. Si par exemple, elle avait cherché l'*eidōs* du concept de couleur, elle aurait imaginé une à une toutes les nuances de l'arc-en-ciel et aurait tenté de trouver le point commun à toutes ces nuances. Par cette méthode, elle en serait alors arrivée à la conclusion que cet invariant était l'étendue. Chacune des hypotyposes symboliques que nous avons détectées dans le texte de Simon doit donc être analysée comme une variante de la réalité perçue. La somme de tous les points de vue successifs de Louise, la confrontation de toutes les variantes, doit amener à découvrir l'invariant. Or l'invariant de la successivité, du cyclique, de la répétition, de l'infini, de l'éternel est, comme Louise finit par le comprendre à la fin du texte, le Temps : « rien que cet entêtant et sans doute imaginaire parfum de fraîcheur, de virginité et de temps ». À noter que le schéma structurel observé précédemment révélait déjà cet *eidōs*. Lors de la première occurrence, la triade odeur/provenance de cette odeur/tentative de caractérisation était suivie par un quatrième élément : la description de la boîte de berlingots. Lorsque, en fin de texte, la structure est répétée, le quatrième élément est cette fois non plus la boîte mais le

⁴⁷ Gilles Deleuze – Cinéma, cours 32 du 22/02/83, http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=212.

⁴⁸ Cf. note 44.

⁴⁹ Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, « Que sais-je ? », PUF, Paris [1954], 2007, p. 12-13 : « Quand nous disons « le mur est jaune », impliquons-nous des essences dans ce jugement ? Et par exemple la couleur peut-elle être saisie indépendamment de la surface sur laquelle elle est « étalée » ? Non, puisque une couleur séparée de l'espace où elle se donne serait impensable. Car si, en faisant « varier » par l'imagination l'objet couleur, nous lui retirons son prédicat « étendue », nous supprimons la possibilité de l'objet couleur lui-même, nous arrivons à une *conscience d'impossibilité*. Celle-ci révèle l'essence. Il y a donc dans les jugements des limites à notre fantaisie, qui nous sont fixées par les choses mêmes dont il y a jugement, et que la Phantasia elle-même décèle grâce au procédé de la *variation*. Le procédé de la variation imaginaire nous donne l'essence elle-même, l'être de l'Objet. » Cf. également Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Franç. Paul Ricoeur, Paris, 1950, Gallimard, p. 227. Anticipant l'œuvre de Claude Simon, Husserl conclut ses réflexions sur la variation éidétique en rappelant que « la "fiction" constitue l'élément vital de la phénoménologie comme de toutes les sciences eidétiques : la fiction est la source où s'alimente la connaissance des "vérités éternelles" ».

Temps. Autrement dit, structurellement parlant, la boîte de berlingots est associée au Temps. Elle le sera également plus loin dans le roman quand elle sera réfléchie, ainsi que l'a noté L. Dällenbach⁵⁰, par une horloge ayant de nombreux traits communs avec elle (« l'idée d'un circuit fermé sur lui-même et inlassablement parcouru [...] supportant une bergère à houlette revêtue d'une ample robe de métal doré et se tenant assise, ou plutôt demi-couchée, gracieusement appuyée sur le boîtier renfermant [...]»⁵¹) et surtout quand on découvrira qu'elle contient des carnets de compte qui sont « en quelque sorte le temps lui-même » (p. 85). Cette boîte qui, par étapes, nous conduit au « temps lui-même » est donc une mise en abyme métatextuelle du dispositif scriptural dont elle constitue le point nodal : d'abord perçu comme hypotypose descriptive, ce dispositif se révèle hypotypose rhétorique puis hypotypose symbolique puis *eidōs* du Temps.

L'eidōs, puisqu'il concerne l'essence, l'invariant, a une dimension universelle. *L'Herbe* ne saurait donc se limiter à la petite histoire de Louise et de Marie. Son véritable sujet est l'Homme en général. Le passage du concret à l'abstrait mais aussi les pronoms et les déterminants le confirment. Au début du texte, le « nous » se réfère à Georges et Louise. A la fin du texte, « on », « nos », « nous » ont une portée beaucoup plus générale. Les jeux sur l'énonciation observés dans la première partie et tout particulièrement la modalité injonctive (« Non, écoute ») ne servent donc pas seulement à rendre l'hypotypose plus évocatrice, plus vivante : ce sont des invitations pour le lecteur à chercher dans le roman non pas l'histoire d'une femme qui s'appelle Louise mais bel et bien notre Histoire à tous.

Les figures d'opposition doivent aussi être relues à la lumière de cette interprétation. Alors qu'elles sont source de contradiction et d'incohérence si l'on s'en tient au niveau sensoriel et empirique, elles deviennent, en revanche, au niveau de l'*eidōs*, parfaitement cohérentes et compréhensibles. Elles révèlent qu'en l'Homme deux conceptions du temps s'affrontent. Si l'on est une Sabine, le temps est perçu comme linéaire et dévorateur, d'où les isotopies de l'inimitié, de la peur, de la vieillesse, de la mort, d'où la dévalorisation de la culture qui, à l'échelle de l'éternité, est éphémère et appelée à disparaître, d'où également des jeux sur l'intertextualité. Plusieurs caractérisations rappellent en effet le Dieu de l'Ancien Testament : « omniprésent et omnipotent, et que l'on regarde, terrifié, s'avancer et s'écouler avec cette impitoyable lenteur ». Un peu auparavant, c'est même le temps proustien qui est remis en cause par la négation : « parfum de [...] temps accumulé. Non, pas perdu ».

Mais, si l'on est une Marie, le temps est perçu comme cyclique et donc, puisque toute fin est aussitôt suivie d'un recommencement, comme beaucoup moins tragique. D'où alors les isotopies de l'amitié, de la sérénité, de la jeunesse, de la sensualité, de la vie, d'où aussi la valorisation de la nature. En effet, au sein de celle-ci la mort n'est que provisoire. L'hiver est toujours suivi du printemps, le grain de blé qui semble pourrir dans la terre renaît à la saison nouvelle. Le temps devient alors non plus un ennemi mais un compagnon de vie que l'on a « vaincu ou plutôt surmonté, apprivoisé », autrement dit, une entité comparable au chat qui suit sans cesse Louise ou à ces caniches « blancs et frisés » qui décoorent la boîte de berlingots. Lorsqu'au contraire on ne l'accepte pas, lorsqu'on lutte contre lui, il se métamorphose en cette image de dévoration et de mort que l'on découvre au début de *La Route des Flandres* : « il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanche de loups mâchant la boue noir dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorant nettoyant faisant place nette⁵² ».

Comme le souligne Jean-Yves Laurichesse⁵³, l'association des isotopies de l'odorat et de la virginité signifie donc que Marie, en acceptant, en apprivoisant le temps, en prenant conscience qu'elle fait partie du grand cycle de la vie, vainc la mort, d'où l'hypotypose symbolique de l'éternel signalée plus haut. A la manière des vierges de *La Légende dorée*, dont le corps ne se corrompait pas et se mettait à exhaler des effluves merveilleuses, elle est en odeur de sainteté, elle sent « comme peut sentir la chambre ou plutôt le tombeau, le sarcophage d'une toute jeune fille que l'on y aurait conservé intacte quoique prête à tomber en poussière ». Dans *L'Herbe*, en faisant donner à Marie sa bague et sa boîte à Louise, le phénoménologue Simon rappelle qu'Autrui, lui aussi, essaye de percer les *eidē* du monde et que par son

⁵⁰ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, p. 173.

⁵¹ C. Simon, *L'Herbe*, Minuit, coll. « Double », Paris, 2005, p. 65.

⁵² C. Simon, *La Route des Flandres*, p. 9.

⁵³ Jean-Yves Laurichesse, *La Bataille des odeurs, L'espace olfactif des romans de Claude Simon*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 98.

point de vue différent, il complète et enrichit ma propre *Weltanschauung*. La somme des variantes de son point de vue et du mien donnent plus de chance d'approcher l'*eidos*, plus de chance de vivre en adéquation, en harmonie avec le monde. Certes, à partir de *La Route des Flandres*, les points de vue des différents personnages sur le référent devenant mutuellement incompatibles, la *variation éidétique* par personnages interposés ne semble plus aussi productive mais *L'Herbe* met en place un univers fictionnel encore dépourvu de contradictions narratives, ce qui permet à Louise de s'approprier le point de vue de Marie et d'apprendre ainsi à ne plus être son « antithèse » mais sa « répétition », à lui ressembler, à apprivoiser comme elle le temps, à accepter de n'être qu'une image de plus dans la mise en abyme, qu'un maillon de plus dans le cycle de la vie. De la sorte, elle peut sentir pour « la première fois » la plénitude naturelle et originelle, plénitude qu'elle ne pourra appréhender pleinement qu'à la fin du roman quand, allongée sur l'herbe, elle sera à son tour en communion complète avec le monde. On aboutit ainsi à une remise en cause « [d]es "représentations claires et distinctes" qui avaient fait la gloire du rationalisme cartésien.⁵⁴ » : le vieux dualisme sujet-objet est effectivement en train de s'effondrer, puisque le sujet Louise se fond dans l'objet Nature (à moins que ce ne soit le sujet Nature qui se fond dans l'objet Louise).

Simon restitue donc non pas un « objet » mais la perception qu'a Louise de cet « objet », référent qui, à cause des contradictions et des incohérences qu'elle croit y déceler, la rend insatisfaite. Cependant, peu à peu, elle finit par discerner derrière les apparences une réalité plus profonde, derrière l'image de la jeune femme en blanc un *eidos* (l'*eidos* du Temps) ; alors, tout prend soudain sens, y compris et surtout sa propre vie.

En s'appuyant sur l'analyse qui précède, il est tentant d'esquisser les prémisses d'une poétique simonienne de l'hypotypose. Il semblerait donc que, si l'on se limite à l'observation des procédés utilisés pour actualiser et caractériser, les hypotyposes de Claude Simon ressembleraient à celles de ses prédécesseurs. De même, comme eux, il tendrait à figer le dynamisme de l'élément perçu en transformant la scène en une image fixe mais, contrairement à Quintilien et à la plupart de ses successeurs, il ne limiterait pas les notations sensorielles à la vue, il les élargirait à l'ouïe et l'odorat. En refusant l'opacification et la passivation du narrateur, en jouant sur la proximité, la vraisemblance, la cohérence, la complicité, l'interlocution, l'empathie, la sidération, la fragmentation, la singularisation, l'hétérogénéité et l'incomplétude, en un mot en faisant participer ses lecteurs à la construction du référent, il exploiterait aussi, beaucoup plus que ses devanciers, les potentiels de l'énonciation. Mais surtout, par les répétitions, par l'emploi de caractérisants antinomiques et par un glissement du concret à l'abstrait, il subvertirait cette figure dans son essence même. Au lieu d'être décrit avec le plus de réalisme possible, le référent serait au contraire comme laminé, laminé parce que le réel est trop complexe et trop éloigné de la quiddité du langage pour qu'il soit possible de le décrire mais aussi et surtout parce que les hypotyposes de Simon seraient non pas des hypotyposes descriptives qui évacuent la raison mais, à l'opposé, des hypotyposes rhétoriques qui la sollicitent. En effet, en les utilisant, il ne chercherait pas à décrire les qualités sensorielles de phénomènes particuliers mais bel et bien à représenter des symboles qui nous conduiraient, grâce à la recherche de leur invariant universel, à l'*eidos* des phénomènes perçus. Une telle utilisation du langage figural amènerait à penser que pour Claude Simon « la symbolisation [...] est notre mode essentiel de connaissance et de compréhension du monde⁵⁵ » et que l'homme ne serait pas seulement, comme l'écrit Nietzsche, un « animal métaphorique⁵⁶ » mais bel et bien un « animal hypotypotique. » Dans l'extrait que nous avons analysé, en jouant sur la polysémie du mot « image », Claude Simon semble confirmer cette hypothèse : il nous propose à la fois une image visuelle de la chambre de Marie et une « image » au sens rhétorique du terme, une métaphore du Temps. Image dans l'image, la boîte à berlingots, objet matériel représentant une femme reliée à une autre femme, est aussi une image au double sens du terme : elle représente à la fois un tableau bucolique et une image autonymique, l'image d'un certain livre intitulé... *L'Herbe*. Ce qui fait que, sans nous en rendre compte, nous, lecteurs, comme les femmes du couvercle, nous nous

⁵⁴ Ilias Yocaris, « Une poétique de l'indétermination », art. cit., p. 219.

⁵⁵ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Armand Colin, 2007, p. 13.

⁵⁶ Cité par Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Armand Colin, 2007, p. 13.

retrouvons avec entre les mains un objet représentant une femme à demi allongée sur l'herbe, Louise, elle-même écho d'une femme à demi allongée, sur son lit de mort, Marie, elle-même répétition de toutes ces jeunes filles qui figurent sur la boîte. Il nous faut alors « un moment pour dérouler » le « long cordon enroulé » des phrases, un moment pour comprendre que nous sommes inclus dans la mise en abyme, un moment pour comprendre que cette hypotypose nous aide certes à découvrir un *eidōs* mais surtout nous amène, nous, lecteurs, à réfléchir sur notre propre existence, à prendre conscience que, comme Louise, comme Marie, nous ne sommes même pas des roseaux pensant, nous ne sommes qu'Herbe, nous ne sommes qu'un petit « rien » dans le grand cycle de la vie, qu'un petit « rien » dans le grand « tout »⁵⁷.

Stéphane Gallon
E. A. LIDILE
Université Rennes II

⁵⁷ Avec tous mes remerciements à Ilias Yocaris et Laurence Bougault pour leur précieuse contribution à cette étude.