

L'hypotypose mord aux roses

Didier Girard

► **To cite this version:**

Didier Girard. L'hypotypose mord aux roses. frederique Toudoire et Nicolas Surlapierre. Des Pouvoirs visionnaires de l'allégorie, 2012, 9782913764514. halshs-02572070

HAL Id: halshs-02572070

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02572070>

Submitted on 13 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'hypotypose mord aux roses.

Didier Girard

*Pourtant si ta maitresse est un petit putain,
Tu ne dois pour cela te courrousser contre elle.
Voudrais-tu bien hayr ton ami plus fidelle
Pour estre un peu jureur ou trop haut à la main ?¹*



Comme la métaphore ou le sublime, l'allégorie est l'un de ces mots magiques qui convoquent assez facilement – y aurait-il une mécanique flagorneuse à l'œuvre ? – les talents d'orateurs et de dépeceurs que sont les exégètes littéraires. Plutôt que de faire un travail de repérage clinique des figures de style qui relèveraient de l'allégorie dans l'œuvre de tel ou tel écrivain, ou de tel ou tel peintre, cet article se voudrait être une invitation à penser certaines pratiques artistiques comme des allégories en elles-mêmes et au-delà, dans certains cas, des limites qu'imposent l'exercice. En sortant de l'univers métaphysique de l'analogie², l'allégorie peut se mettre à créer du sens et à transmettre des affects et non plus seulement à séduire ou à illustrer. C'est le mécanisme artistique que Deleuze et Guattari nomment des « préceptes »³, quand allégories et métaphores deviennent crues et vitales, car porteuses de métamorphose.

On a pu définir l'allégorie comme étant une stratégie d'évitement de ce dont on parle, en particulier en le saturant de tous les artifices avec lesquels on prétend entourer un secret qui se dévoile néanmoins. Pratiquer l'allégorie est en effet un acte narratif qui a une durée propre – la dimension temporelle est indispensable dans l'allégorie, même et surtout lorsqu'il s'agit de créer un effet d'immédiateté – et il s'agit dans tous les cas de dire autrement ce que l'on pourrait dire de manière plus « intelligible », plus « humaine », plus facilement déchiffrable, directement entre soi et l'autre. C'est pourquoi nous éviterons de parler, dans le cadre qui nous est dévolu, d'icônes ou d'emblèmes qui sont des outils de représentation esthétique à valeur fortement sémantique. Nous nous bornerons à étudier des allégories comme autant d'avatars d'un « récit autre » qui refuse, brouille ou parasite un récit

¹ Pierre de Ronsard, « Continuation des amours » (1555) in *Œuvres complètes* Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin (éds.), Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, sonnet 62, 303.

² On pensera à Friedrich Nietzsche parlant de « Transposer une excitation nerveuse en une image » dans son écrit posthume de 1873, « Über Wahrheit und Lüge im Außer-moralischen Sinn ».

³ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1993.

« premier » pressenti comme plus directement communicable. La question n'est pas seulement un problème relevant exclusivement de la stylistique mais bien de la pragmatique et peut-être même du politique.

Ainsi, en faisant surgir un lapin plus ou moins réaliste, non pas d'un chapeau, mais dans un discours, sans mise en contexte particulière, cela pourra faire penser à un Italien qu'une connotation de lâcheté plane, peut-être et de manière mystérieuse ou psychologique, sur ce que l'énonciateur pense de lui ou de lui-même. Si l'on fait la même chose avec un Croate, par exemple, il pensera sans doute que les préoccupations de l'énonciateur sont peut-être plus axées sur la chose. Mais que dire maintenant du célèbre *Rabbit* de Jeff Koons⁴? Ou plutôt que dire des lapins innombrables qui remplissent des clapiers entiers de l'art contemporain? Celui de Gonzenbach⁵, exposé pour un temps dans le hall de la bibliothèque universitaire d'Angers est une représentation mimétique hyperréaliste, si ce n'est par l'échelle, d'une forme que l'on reconnaît invariablement comme celle d'un lapin tranquille. On pourrait répondre de manière ironique et béatement optimiste par un « rien » typiquement postmoderne...

La réalité est évidemment plus complexe que le discours critique actualisé ; les sculptures de Jeff Koons, entre autres, ont un effet perlocutoire sur le visiteur, même lorsque celui-ci ressent un dégoût ou exprime un dépit esthétique à son encounter. C'est en effet que notre rapport au réel (et non à la réalité) a été chahuté. Il n'est pas question de prétendre qu'icônes ou emblèmes ne soient pas prêts à détalier dans les allégories ; là comme ailleurs, les symboles se reproduisent partout, mais nous passons alors du champ artistique à la thérapie collective. C'est dans le cadre du château de Versailles que notre *Rabbit* va se dévoiler enfin et assurer, en passant, le succès commercial grand public de cette exposition. On réalise, dans ce décor saturé en allégories néo-classiques, et à son corps défendant, que le spectacle de cet objet n'est pas une allégorie d'un lapin véritable qui se serait égaré dans les jardins de Louis XIV mais celle du visionnage de dessins animés à la Disney dans notre enfance et/ou de la mauvaise fréquentation d'un objet transitionnel qui ressemblait à s'y méprendre à un produit marketing dérivé de ces mêmes dessins animés. La stylisation des formes simulées (sans oublier la carotte tenue comme une sucette), la séduction haptique des courbes qui ne souffrent aucune arrête, aucun danger (dents, griffes, etc.), la perfection technique du façonnage, l'idéalisation du fétiche par l'utilisation d'un matériau surprenant comme l'aluminium, tout nous a entraîné vers l'état régressif propice à la réception de ce que Dominique Suchet nomme la double hypotypose⁶, mais qui est en fait une hypotypose au carré, et par la même tout autre chose.



⁴ Jeff Koons, *Rabbit* (1986 pour l'original). Voir <http://archeologue.over-blog.com/article-23314347.html>

⁵ Christian Gonzenbach, *Great Stuffed Rabbit*, 2006. Voir <http://www.claytv.net/pRabbit.php>

⁶ Dominique Suchet, « Pour entendre, voir ce qui est dit (hypothèse d'une double hypotypose) » *Revue française de psychanalyse*, n°71/5, 2007, 1737-44.

La véritable hypotypose, dans sa définition minimale, est une description animée, vive et frappante, qui met, pour ainsi dire, les choses sous les yeux, **comme si** elles étaient vécues à l'instant de leur expression. Nous n'invitons pas le lecteur à soupeser et à comparer les diverses définitions qu'en donnent, par exemple, John Anthony Cuddon, Jean-Jacques Robrieu, ou Michel Meyer dans leurs manuels de rhétorique. Le débat est souvent spécieux car s'il commence avec des spécificités un peu gonflées, il se termine inévitablement sur la conclusion que l'on n'est pas si loin, après tout, de l'allégorie, de la prosopopée, de la diatypose, de l'ekphrasis, de diverses topographies, toutes choses qui semblent hors sujet ou plutôt hors catégorie ici. Toutes ces figures peuvent en effet être des hypotyposes, ou non pas, et l'hypotypose pourtant peut être encore bien autre chose.

Il nous semble préférable, en préambule, de nous en tenir aux paroles de l'orateur latin Quintilien (IX, 2, 40), selon lequel l'hypotypose est : « l'image des choses, si bien représentée par la parole que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre. Elle *donne à voir*, comme si les limites de la phrase n'existaient plus »⁷. Dans les arts plastiques, à l'inverse, l'image hypotypotique, contient en elle-même et dans son apparente simplicité univoque et curieusement abstraite (par soustraction au contexte) toute une narration ou une légende qui la précède ou l'entoure alors qu'il ne s'agit, dans le fond, que d'un objet. L'expérience de l'hypotypose, qui peut être littéraire, plastique, esthétique ou même tout aussi bien musicale – est souvent plus vertigineuse que spéculative, car sans limite et sans cadre de référence ; c'est un peu comme lorsque l'on s'interroge – en pure perte, évidemment – sur l'endroit et l'envers de ce que pourraient être le ciel, les galaxies, l'immensité et les trous noirs : sommes-nous dans le gant, retourné ou non, ou à l'extérieur ? Il s'agit, on l'aura bien compris, affaire de positionnement de soi et également de quelques conventions idéologiques arbitraires. Pour prendre un autre exemple, si l'on dépèce un lapin, il est un moment où il est bien difficile d'agir avec précision et maîtrise sur l'endroit ou l'envers de la peau de la bête. Et cela relève même d'une pensée du complexe : il faut soit tout penser à l'endroit soit tout penser à l'envers, alors que notre conscience (et bien d'autres choses en nous) s'accommodent et s'accrochent d'abord à tous les revers concomitants du possible.

Pour planter le décor moderniste de notre interrogation, il faut peut-être, et contrairement aux idées reçues, poser en préambule que l'hypotypose, tout comme l'allégorie qui lui ressemble sur ce point, est d'abord une visite réitérée de lieux communs, et peut-être même une visite des plus petits dénominateurs communs de nos quotidiens. Le lion de Belfort, solide et plantureuse allégorie de la résistance et de la bravoure militaire dans une région vulnérable aux envahisseurs, reste une allégorie lorsqu'il devient le titre d'une sous-section du magnifique roman-images porno-graphique de Max Ernst, *Une Semaine de bonté*. Ce type d'allégorie se mesure, dans un cas comme dans l'autre, par l'idéal d'éloignement du réel, qu'il s'agit de magnifier ou de railler, c'est selon. De même, certains aphorismes de Marcel Duchamp ressortent à la même machinerie allégorique classique (par exemple « Rose Sélavy trouve qu'un insecticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer ; les punaises sont de rigueur » ou « Inceste ou passion de famille, à coups trop tirés »⁸ ne sont pas des hypotyposes mais des allégories humoristiques) alors que l'hypotypose n'a lieu que lorsqu'il se fait photographe en femme-pas tout à fait femme par Man Ray et devient Rose Sélavy, ou lorsqu'il écrit, beaucoup plus énigmatique et fatal: « Des bas en soie... la chose aussi. ».

⁷ Quintilien, *Institutions oratoires*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

⁸ Rose Sélavy, *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1975, 143-149.

Il y a en effet un certain anti-idéalisme à l'œuvre dans l'hypotypose⁹, et ce n'est peut-être pas un hasard si elles nous semblent particulièrement remarquables chez deux artistes des années trente qui étaient discrètement mais sérieusement très au courant des débats philosophico-littéraires sur l'idéalisme (kantien/hégélien) de l'époque, je veux parler de René Magritte et de Salvador Dalí. Concernant les « pouvoirs visionnaires de l'allégorie », le 'linguiste' Magritte qui a développé une grammaire facétieuse qui ne s'attaque pas aux mots et aux choses, mais bien aux « mots et aux images »¹⁰. Dans sa correspondance, en particulier avec Edward James, encore inédite¹¹, René Magritte ne cesse de se poser des « problèmes » en compagnie de ses correspondants. Ainsi, le problème du « cheval », après bien des échanges bilatéraux par lettres/dessins, va-t-il donner naissance à une machine à hypotyposes qui passe d'un pot de confiture de cheval, à un cheval calèche, à une amazone, à l'image du tableau intitulé *La Chaîne sans fin* (et dans laquelle plusieurs cavaliers vêtus d'habits de différentes époques chevauchent un même cheval), puis encore au célèbre *La Colère des dieux* de 1960, peint plus de vingt ans plus tard.

Comme Wittgenstein, René Magritte a toujours eu conscience du gouffre séparant un objet de son image ou de sa dénomination. Pour rendre ce gouffre et surtout pas pour le sublimer, le peintre-poète utilise l'image et le titre comme les deux bords d'un précipice, ne laissant au spectateur que deux alternatives : Ou bien on saute entre les deux et plonge dans le vertige « sur-réel » (c'est l'expérience de l'hypotypose réussie), ou bien on se cramponne au réalisme en privilégiant l'un des deux bords et en idéalisant l'autre comme allégorie du premier. Si René Magritte n'utilise pas d'images fantastiques, extraordinaires ou d'horreur, c'est pour ne pas permettre au spectateur de se rattacher à une région familière (par exemple, le réel versus l'inconnu ou encore le jour et la nuit) que l'automatisme de la pensée suscite afin d'échapper au plus vite de l'inquiétude. En sortant de la pensée de la contiguïté, Magritte veut susciter l'image complète immédiate, inassimilable dans sa complexité, inacceptable dans son évidence moralement hétérogène et inclassable, sans possibilité d'indexation ou de hiérarchisation mentales, une image hétérologique aurait dit Georges Bataille.

Salvador Dalí, quant à lui a commencé à théoriser sa méthode paranoïaque-critique dès 1930¹², et sa correspondance fournie avec Edward James (en gros de 1935 à 1939) fourmille d'échanges visuels ou poétiques sur le mode de l'hypotypose. Ainsi, dans l'une de ses lettres (14 décembre 1935), Edward James commente des images qu'il joint à sa lettre, en recommandant à Dalí de bien observer ces éléphants sur la reproduction et de retourner l'image ; cela deviendra, à l'envers encore, le sujet du célèbre tableau *Swans Reflecting Elephants* de 1937 (Cygnes réfléchissant des éléphants). La correspondance regorge de tels exemples et, à sa lecture, apparaît une œuvre polymorphe et un musée imaginaire nés d'un jeu de ping-pong fantasque avant même que de voir – en vrai – les quelques dizaines de toiles du peintre dans tel ou tel musée ou de lire les poèmes d'E. James, à moins qu'il ne s'agisse de l'inverse. Le 4 septembre 1935, James décrit la baie de Naples au peintre catalan à une époque troublée de l'Italie bientôt fasciste, puisque la guerre d'Abyssinie s'y faisait de plus en plus menaçante :

⁹ Trait caractéristique d'ailleurs du body art difficilement séparable d'un précieux ridicule latent. Que l'on songe aux performances qui vont de Divine dans les films de John Waters jusqu'aux mises en jambes de Matthew Barney dans un passé plus récent.

¹⁰ René Magritte, Dossier « Le surréalisme en plein soleil » in *Écrits complets*, Blavier (éd.), Paris, Flammarion, 1979, 194-228 et voir les développements sur l'extramentalisme, l'amentalisme et les pages-rébus sur les « mots et les images » maintes fois reproduites.

¹¹ Toutes les lettres que nous citons ou reproduisons sont la propriété de The Edward James Foundation, West Dean, Sussex, Chichester, en Angleterre.

¹² Cf. Didier Girard, « Edward James, poète hypnagogique 1939-84 ». Thèse Paris IV-Montpellier III, 1995.

Le rivage et le port et la vue du Vésuve et les affiches déchirées de l'exposition coloniale semblent faits en sucre bariolé. La chaleur le fait un peu fondre <ainsi que> la draperie des statues. Erigée sur une grille, déesse de tout cela, patronne et protectrice de la jubilante saleté de toutes ces scènes joyeuses, boude la statue baroque moitié voilée, demi voletante, de l'*Immacolata Vecchia*, madone de la pêche Melba-Murillo, <dans sa> coupe des sept douleurs, douce glace napolitaine.

Il n'est pas utile, nous semble-t-il, de multiplier les illustrations de cette syntaxe hypotypotique par excellence pour penser aux transpositions picturales de ce même type d'images chez Dalí.

Les conversations croisées Magritte/ James et Dalí / James dans les années 1937-38 en particulier font naître comme un nouveau vocabulaire, un lexique qui défie la dichotomie signifiant/signifié, mais qui s'affole et galope, nourri de son propre élan. Partant du problème du portrait, et encouragé par James qui commençait déjà à prendre parfois le pseudonyme d'Edward Silence, Magritte proposa ainsi à James de demander à Man Ray de faire une photo de lui avec un flash assez puissant qui le rendrait invisible (ou du moins illisible) sur la pellicule, cela donnera ensuite le tableau du *Principe du plaisir*, qui deviendra aussi *Reproduction interdite*, avant que le modèle indifférencié et méconnaissable se retrouve sur un pont de Paris avec un lion et des ailes dans le dos, *Le Mal du pays*, puis apparaîtra la rose qui prendra alors progressivement des proportions gigantesques, *Rêverie de Monsieur James* de 1943, puis *Le Tombeau des lutteurs* de 1960. Le dernier tableau de cette série est la *Rose méditative* de Dalí peinte en 1958. Chez les deux peintres, on est très loin du recours à la rose comme emblème d'une allégorie disant autrement les vertus ou la perte de la beauté innocente ; il y a au contraire comme une mise en gloire, un véritable triomphe du végétal sur le psychologisme et le l'idéalisme cérébral, comme c'est le cas chez le photographe Blossfeldt¹³ dès la fin du dix-neuvième siècle, ou plus près de nous, à la fin du roman de Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire*¹⁴ au bout de quatre cent vingt huit pages qui nous ont décrit les multiples allégories et dispositifs artistiques mis en place par un protagoniste, plasticien de profession, pour nous dire sa réalité :

L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste et abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. <...> Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total.

¹³ Hans Christian Adam, *Karl Blossfeldt 1865-1932*, Cologne, Taschen, 1999.

¹⁴ Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, 428.

Par opposition à l'allégorie, Henri Morier¹⁵ dit que l'hypotypose voudrait se passer du discours pour être perçue en soi. Sans s'arrêter à des symptômes non spécifiques (utilisation du présent, recours à l'ekphrasis, etc.), l'auteur de ce dictionnaire insiste sur la force de pittoresque d'une hypotypose, allant jusqu'à dire qu'elle fait voir le spectacle comme s'il n'y avait pas l'écran du discours le relatant (ce qui est linguistiquement ridicule bien sûr mais le sujet de notre étude nous place *ipso facto* dans cette folle tentative). Que se passe-t-il en fait ? Le narrateur/le visionneur sélectionne un détail (par rapport à l'ensemble du thème), et l'hystérise, soit en le répétant, en le martelant, soit en l'exagérant, soit en le soutirant de son contexte, sans indiquer même le sujet global du discours, voire en présentant les choses sous des expressions fausses ou de pure apparence. On notera en passant que ce qui est dit là explique sans doute le génie et le mystère du style Gertrude Stein, auteur de « Rose is a rose is a rose... » (dans *The World is Round* et *Willie is Willie*, en particulier) et Morier va jusqu'à parler d'un traitement cinématographique du déroulement ou de la manifestation rendus comme extérieurs à l'objet. « Ce côté à la fois fragmentaire, éventuellement descriptif, et vivement plastique du texte constitue la composante radicale d'une hypotypose ». Il semble toutefois que ce ne soit pas le caractère fragmentaire ou cinématographique qui soit le plus juste dans cette formidable intuition (ce texte date de 1989), mais plutôt la notion d'enregistrement de ce que l'on nommerait aujourd'hui l'ipsité, le déclic, l'incident, le détail, l'événement qui sait si bien cannibaliser le détail incongru. En termes kantien, il s'agit en effet d'établir un lien entre le sensible et l'intelligible.

L'hypotypose que nous avons tenté d'effeuiller est une allégorie dans sa version morose, elle est d'abord tentative désespérée (à comprendre comme sans espoir, perdue d'avance, un acte de pure dépense) de présenter plutôt que de représenter un réel exalté et exaltant. Elle s'accompagne d'un effet non plus de réalisme mais d'aplat du réel. En frappant l'esprit, et non pas en le séduisant, en transposant l'excitation nerveuse d'un sens à un autre, on fait participer la mémoire du corps, revenant ainsi à une certaine *evidentia* qui pourrait nous aider à relire Ronsard dans sa version horticole et non moins chavirante :

*Mignonne , allons voir si la rose
Qui ce matin avoit desclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vostre pareil.
Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las las ses beautez laissé cheoir !
Ô vrayment marastre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !*

*Donc, si vous me croyez mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez cueillez vostre jeunesse :
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.¹⁶*

¹⁵ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989.

¹⁶ Pierre de Ronsard, « A sa maîtresse » ode 17 (Premier livre des Odes) in *Œuvres complètes*, op. cit. 667.