

ENJEUX DE L'HYPOTYPOSE DANS LA PREMIÈRE RENCONTRE AMOUREUSE CHEZ GOETHE ET PROUST

DELPHINE PAON

Quel lecteur de Proust n'a pas été marqué par la rencontre d'Albertine dans *Les Jeunes Filles* ? L'arrivée de la « petite bande » et l'émergence de celle qui fera battre le cœur du narrateur au-delà de sa mort, suscitant passion et controverses, interrogations assidues et luttes intérieures, sont enveloppées d'une aura particulière et constituent sans aucun doute un des moments forts de la *Recherche*¹.

Quant à la première apparition de la Charlotte de Werther, elle est aussi très travaillée par Goethe, et présentée d'emblée comme un « *Schauspiel* », un « spectacle ». La jeune fille apparaît en train de distribuer du pain bis à ses frères et sœurs qui forment une nuée d'enfants autour d'elle, sans se savoir observée, ce qui ajoute à sa grâce².

Dans les deux cas, le lecteur assiste à la mise en scène d'un émerveillement du personnage principal devant une figure féminine qui deviendra obsédante pour lui dans l'œuvre, provoquant amour et souffrance infinie, sans qu'à ce stade de la narration il en ait encore conscience. Au-delà des similitudes entre les enjeux de cette première rencontre, un autre rapprochement s'impose : la technique narrative, l'hypotypose. Description visant à « faire tableau », l'hypotypose est un procédé fréquemment utilisé par Goethe aussi bien que par Proust, deux auteurs – est-il besoin de le rappeler ? – passionnés d'art.

Tandis que l'*ekphrasis* décrit un tableau ou une œuvre d'art existant réellement, l'hypotypose est imaginaire et relève donc d'une esthétisation particulière de la réalité par l'auteur lui-même. Goethe et Proust ont tous deux recours à ces techniques, pour des raisons différentes.

En effet, quoi de plus logique que Goethe, qui a participé aux descriptions des œuvres retrouvées au XVIII^e siècle à Pompéi et Herculaneum,

¹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 voll. 1987-1989.

² J. W. VON GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther, Romane und Novellen I*, Hamburger Verlag, Hambourg, 2000, p. 21.

émaillie ses romans de références artistiques, parfois très détaillées et constituant alors des *ekphraseis* ? Et point n'est besoin de rappeler, en ce qui concerne Proust, les nombreuses descriptions de tableaux réels, de *La Vue de Delft* à Botticelli pour ne citer que ceux-là.

L'utilisation de l'*ekphrasis* chez ces deux auteurs a été bien étudiée par Sophie Bertho, dans son article « Les Anciens et les Modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust³ ». Elle montre en effet dans quelle mesure Goethe utilise l'*ekphrasis* de manière ancienne, et indépendante, comme dans les *Images* de Philostrate, tandis que Proust insère des *ekphraseis* à l'intérieur de la narration, et a le mérite d'avoir transposé dans son œuvre le rapport moderne à la peinture.

Qu'en serait-il de l'hypotypose ?

Se distinguant de l'*ekphrasis* par ce rapport au réel, l'hypotypose n'en est pas moins très proche, ne serait-ce que parce qu'aux enjeux descriptifs et symboliques se greffe aussi une portée narrative importante, ou parce que l'hypotypose et l'*ekphrasis* ont été longtemps confondues dans l'histoire de la pensée esthétique.

Pour ces raisons, il paraît nécessaire de s'interroger sur les spécificités de l'hypotypose : cette brève étude se propose de montrer en quoi ces deux scènes de première rencontre sont particulièrement dramatisées grâce au recours à la technique de l'hypotypose, en faisant cependant émerger des enjeux différents chez Goethe et Proust dans les œuvres concernées.

Pourquoi avoir choisi de recourir à ce procédé ? Qu'apporte l'hypotypose à une scène de première rencontre ? Quels sont les points de convergence et les différences entre les deux auteurs en la matière ?

Après avoir montré plus précisément en quoi ces deux passages relèvent de cette technique, il est intéressant de voir que leurs fonctions en tant que description au sens large du terme permettent d'étoffer les enjeux narratifs, symboliques et esthétiques du texte, notamment en dramatisant cette première rencontre décisive.

Tout d'abord, dans quelle mesure est-il possible d'affirmer que ces deux textes constituent des hypotyposes ?

³ S. BERTHO, « Les Anciens et les Modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust », *Revue de Littérature Comparée*, 01/1998.

L'identification de cette figure est souvent l'objet de controverses, d'autant que la différence est ténue et parfois subjective entre description simple et description éloquente, vive, faisant apparaître dans le texte un tableau fictif pour le lecteur. Quels seraient, qui plus est, les critères permettant d'opérer cette distinction, dans la mesure où les définitions de l'hypotypose au fil des siècles restent relativement floues ?

Dans leur article « Mises en textes et en genres de l'exemplum narratif. Histoires tragiques et contes d'avertissement », Jean-Michel Adam et Ute Heidmann recontextualisent l'hypotypose : « L'hypotypose est définie par Quintilien, au livre IX de son *Institution oratoire*, comme une “représentation des faits proposés en termes si expressifs que l'on croit voir plutôt qu'entendre” (2,40). C'est cette définition que reprend Fontanier, en 1830, dans la partie consacrée aux « Figures autres que tropes » de son *Manuel des tropes* : “L'*Hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante”⁴ ».

Il est ainsi aisé de constater qu'aucune spécification précise des procédés attestant de cette figure n'est à l'œuvre dans ces définitions, la technique se définissant davantage par l'effet qu'elle produit que par des procédés. À l'aune de ces définitions malgré tout lacunaires, quels seraient les procédés émergeant directement des textes ? Pour quelles raisons est-il possible de soutenir que ces deux premières apparitions amoureuses chez Goethe et Proust relèvent de l'hypotypose ?

Le spectacle constitué par la première apparition de Charlotte ressemble fortement à un tableau. En effet, comment qualifier autrement ce passage détaché de la narration qui présente une jeune fille en rose et blanc, donnant du pain bis à ses frères et sœurs ? L'aspect très convenu du passage ne fait pas oublier qu'il s'agit davantage que d'un portrait, formant une véritable scène de genre. Ce n'est pas seulement Charlotte qui est figurée dans le texte, de façon assez classique dans un portrait physique laudatif qui donnerait lieu à l'*innamoramento* des poèmes pé-

⁴ J.-M. ADAM et U. HEIDMANN, « Mises en textes et en genres de l'exemplum narratif. Histoires tragiques et contes d'avertissement », in J. PIER et F. BERTHELOT (dir.), *Narratologies contemporaines*, Paris, Éd. des archives contemporaines, 2010, p. 160.

trarquistes dans un roman, c'est bel et bien un tableau. Témoignent de cet effet de tableau : l'usage des couleurs qui se détachent du portrait, le rose et le blanc, le mouvement des enfants qui s'éloignent après avoir reçu le pain, dans un texte détaché de la narration et « faisant tableau » pour Werther, qui tombe amoureux de cette jeune fille dont la féminité est éminemment mise en exergue.

L'aspect visuel de la scène est d'entrée de jeu souligné par le terme de « *Schauspiel* » ; ce mot qui signifie « spectacle » peut être aisément décomposé : c'est littéralement le jeu (« *Spiel* ») qui est vu (« *Schau* »). La scène qui se présente devant les yeux ébahis du jeune Werther est isolée de ce qui vient de se passer, l'arrivée en voiture dans la cour garantissant visuellement un cadre nouveau, qui se dévoile d'un coup – d'où aussi pour cette raison la notion de spectacle, faisant implicitement référence au caractère inattendu de la scène.

La phrase d'un autre personnage dans la voiture, invitant Werther à ne pas tomber amoureux de Charlotte, crée évidemment un horizon d'attente chez le lecteur, introduisant l'enjeu narratif essentiel du roman : Werther va-t-il tomber amoureux d'une jeune fille déjà fiancée ? L'indifférence du jeune homme à cette mise en garde (rappelons que sa venue à la campagne est motivée par un chagrin d'amour) ne fait que renforcer le caractère inattendu de la situation qui se dévoile peu à peu.

En effet, l'attention de Werther est d'abord attirée par les enfants qui entourent Charlotte, puis détournée vers la jeune fille, au centre. À cette occasion, on remarque que le pronom relatif correspondant à l'antécédent « *das Mädchen* », neutre en allemand, devrait être « *das* ». Mais, comme cela arrive souvent dans la langue allemande, surtout à l'oral, la reprise par le pronom relatif féminin « *die* » a été privilégiée dans ce texte, signe que ce détail insiste sur la féminité de Charlotte et implicitement sur sa grâce, à l'origine de l'amour que Werther lui portera.

D'autres éléments viennent confirmer cette insistance sur la féminité de la jeune fille : outre les couleurs traditionnelles – le rose et le blanc – l'activité à laquelle elle se livre a sans équivoque possible la fonction de la montrer dans un rôle très traditionnel, la femme donnant à manger. Sa grâce et sa délicatesse sont aussi largement soulignées.

Le caractère détaché du passage et la surprise provoquée chez Werther, l'esthétisation du spectacle par le biais des couleurs, des mouve-

ments des enfants et la posture de Charlotte dans un rôle traditionnel pour une femme à cette époque-là, apparaissent donc comme les procédés privilégiés de l'hypotypose dans ce texte.

Quant au passage présentant « la petite bande » dans *Les Jeunes Filles*, il forme un tableau saisissant. Ce texte, plus long que celui de Goethe et difficile à délimiter précisément, se caractérise aisément par un certain nombre de procédés picturaux faisant référence à l'art, et plus particulièrement à l'impressionnisme, comme en ce qui concerne l'*ekphrasis*.

Tout d'abord, le lecteur remarque d'emblée la composition : la kyrielle de jeunes filles en mouvement, observées par le narrateur proustien, aperçues surtout au début de manière très floue. D'où la difficulté affichée de les différencier, en particulier dans la phrase : « [...] je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'étaient les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue⁵ ».

De plus, une attention particulière est portée aux couleurs et à la lumière, ou aux jeux de lumière en général. C'est ainsi, par exemple, que la petite bande est comparée à une « lumineuse comète⁶ » et que les jeunes filles représentent une « gamme de couleurs » les unes à côté des autres⁷.

Ces jeux de lumière sont révélateurs de la volonté proustienne presque explicite d'insérer dans le texte l'équivalent d'un tableau impressionniste, sorte de « transposition d'art » pour reprendre le terme de Nerval, non d'un tableau existant réellement à la manière des « Phares » de Baudelaire, poème qui se situe très exactement à la jonction des problématiques de l'*ekphrasis* et de ce procédé, mais de l'impressionnisme en général appliqué, si l'on peut dire, à la littérature. Les procédés emblématiques de l'impressionnisme qui sont présents dans le texte apparaissent moins comme un procédé artistique que comme une opération intellectuelle autour d'un tableau à recomposer dans l'œil et l'esprit du lecteur. De plus, contrairement au texte de Goethe qui est centré sur

⁵ *JF*, II, p. 148.

⁶ *JF*, II, p. 149.

⁷ *JF*, II, p. 148.

un seul personnage féminin, Charlotte, l'unique amour de Werther dans l'ensemble du roman, le narrateur proustien est attiré par une ribambelle de jeunes filles, un « spectacle » là aussi, plein de mouvements, de formes et de couleurs chatoyantes. C'est ainsi que le flou impressionniste est déjà une interprétation de la rencontre : au lieu que la femme aimée apparaisse nettement, même encadrée d'autres jeunes filles, c'est l'extrême jeunesse du narrateur qui est mise en avant, et son incapacité à choisir, dans un premier temps, entre plusieurs jeunes filles – même si Albertine, la jeune cycliste, se détache des autres dans le passage qui suit cette scène. En réalité en effet, une subtile allusion à Albertine se laisse percevoir dès le début de la description de l'ensemble des jeunes filles, au détour, justement, d'une comparaison picturale : « Sauf une, que son nez droit, sa peau brune mettaient en contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type arabe [...] »⁸. Cette façon d'individualiser Albertine par avance va de pair avec une identification possible du passage à la peinture le comparant « comme » se faisant alors l'équivalent de « *ut* » dans le célèbre « *ut pictura poesis* » horacien.

Enfin, dans ce texte, le mouvement est très important, il est évoqué à plusieurs reprises, et même glosé : non seulement les jeunes filles avancent (« leur bande qui progressait le long de la digue » p. 149), mais elles ne manquent pas une occasion de se dépenser : « Mais elles ne pouvaient voir un obstacle sans s'amuser à le franchir en prenant leur élan ou à pieds joints, parce qu'elles étaient toutes remplies, exubérantes de cette jeunesse qu'on a si grand besoin de dépenser que même quand on est triste ou souffrant, obéissant plus aux nécessités de l'âge qu'à l'humeur de la journée, on ne laisse jamais passer une occasion de saut ou de glissade sans s'y livrer consciencieusement, interrompant, semant sa marche lente – comme Chopin la phrase la plus mélancolique – de gracieux détours où le caprice se mêle à la virtuosité⁹ ». La référence à Chopin et à la musique fait écho à d'autres sur les phrases musicales et à la notion de rythme, ce qui permet de suggérer – il faudrait en faire l'étude plus précise – qu'à l'hypotypose picturale se superpose un développement musical de la scène.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

Il apparaît d'emblée que dans les deux textes, le choix d'un recours à l'hypotypose est lourd d'enjeux. À cet égard, il est judicieux d'interroger ce procédé sous l'angle des fonctions de la description. Il va de soi que l'hypotypose est ornementale, dans une certaine mesure, et atteste du brio de l'auteur. C'est particulièrement vrai pour Proust, d'autant que le texte est très long et joue, comme cela a été dit plus haut, d'une double transposition d'art, picturale et musicale. Il serait même possible d'ajouter que la référence aux sculptures grecques auxquelles sont comparées les jeunes filles¹⁰ fait signe vers une volonté de rivaliser aussi avec la sculpture. Les enjeux ornementaux de la description sont donc bien présents dans le texte proustien. Quant au texte de Goethe, il relève d'enjeux moins ornementaux que symboliques. Charlotte y est figurée comme une future mère de famille, ses frères et sœurs symbolisant ses futurs enfants, et Werther ne peut qu'être sensible à cette image séduisante. De surcroît, cette scène de distribution du pain rappelle l'eucharistie, plus protestante que catholique, qui a lieu avec du pain, et il n'est pas impossible de voir en Charlotte un Christ au féminin distribuant le pain. Rappelant également nombre de tableaux religieux, Charlotte apparaît en Madone entourée d'anges, de Chérubins. Par le biais des symboles attachés à l'hypotypose, Charlotte apparaît alors dans un paradoxe : à la fois l'image la plus vivante de la femme incarnée qui nourrit ses enfants, et l'image inaccessible de la divinité sacrée. Il semblerait que les enjeux symboliques soient donc assez proleptiques au regard de la suite du texte.

C'est ainsi que les enjeux narratifs sont plus implicites dans le texte de Goethe que dans celui de Proust, même si chaque hypotypose donne lieu à une dramatisation de la rencontre amoureuse, suscitant effet d'attente et donnant lieu à une mise en scène de la rencontre, au sens théâtral du terme. Au-delà des enjeux symboliques ayant des répercussions narratives, si la rencontre de Charlotte est annonciatrice de l'intrigue principale du roman, Werther amoureux d'une jeune femme mariée, les enjeux narratifs sont davantage présents dans le passage qui précède la rencontre qu'au moment de la première apparition de la jeune fille. En revanche, l'apparition de la « petite bande » donne lieu à des enjeux narratifs plus

¹⁰ « Et n'était-ce pas de nobles et calmes modèles de beauté humaine que je voyais, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce ? », *JF*, II, p. 149.

clairs. La multiplicité des jeunes filles est symbolique de l'incapacité du narrateur adolescent à faire un choix entre elles, et illustre ce qui a été dit plus tôt sur le fait qu'il voit partout des femmes élégantes¹¹. Toutefois, une jeune fille se détache du groupe, une jeune fille à la peau brune, et ce sera Albertine. Le texte a donc valeur de prolepse, et ce, doublement : les jeunes filles seront par la suite connues, comme l'indique le narrateur, et une se distinguera par la passion qu'elle suscitera chez le jeune Marcel. En outre, les affinités des jeunes filles et d'Albertine en particulier avec le procédé de l'hypotypose se feront connaître un peu plus tard dans le récit, d'une manière différente. En effet, le narrateur revoit les jeunes filles à l'endroit précis où il ne penserait jamais les trouver, chez Elstir, le peintre de la *Recherche*, dont les marines en particulier sont longuement décrites, nouvelle hypotypose. Ainsi, comme Odette pour Swann mais pour d'autres raisons, Albertine est très liée à l'art pictural dans l'esprit du narrateur. Il est intéressant de constater qu'elle ne correspond pas à une œuvre d'art elle-même, de la façon dont Odette est comparée à la *Zéphora* de Botticelli. Si en ce sens, Odette relève de l'*ekphrasis*, Albertine correspond à une hypotypose. Que penser de ce glissement entre les deux héroïnes, et entre Swann et le narrateur ? Il semblerait qu'Albertine, déjà par le truchement de l'hypotypose, existe davantage dans l'imagination du narrateur que dans la réalité. Secrète, inaccessible jusqu'à le devenir au plus haut point, le narrateur ne l'épouse pas, contrairement à Swann qui épouse Odette. Certains enjeux proleptiques semblent donc déjà contenus en germe dans ce rapport privilégié à l'hypotypose. À cet égard, les enjeux narratifs de l'hypotypose attestent aussi de la parenté de la technique avec l'*ekphrasis*.

D'une façon plus générale, pour qui cherche à interpréter l'hypotypose, l'esthétisation de la réalité permet de donner une portée plus forte au moment et aux personnages décrits dans ce tableau fictif.

Il y a un « arrêt sur image », même si l'auteur peint le mouvement, qui attire l'attention du lecteur sur le moment précis et sacralise le ou les personnages représentés, les plaçant « à part » dans un espace détaché : le tableau qui apparaît dans le texte fait signe vers le « *templum* »

¹¹ « Des femmes élégantes, je croyais en apercevoir partout [...] », *JF*, II, p. 146.

antique, endroit dessiné dans le ciel où l'on prenait les augures. Non seulement apparaît le caractère sacré du passage, mais les personnages qui surgissent font l'objet d'un moment de joie épiphanique¹² pour le lecteur. De la même manière que l'œuvre proustienne est scandée de moments épiphaniques pour le narrateur (comme la madeleine ou les pavés), l'hypotypose est l'occasion d'un « arrêt sur image » : le lecteur est interrompu dans le mouvement de la lecture, ce qui le rend sensible, non à la progression, mais à l'instant. L'auteur, par l'hypotypose, crée une suspension de la lecture, un moment hors du temps (de la narration) qui s'apparente à l'épiphanie proustienne. À cet égard, le passage de l'arrivée de la petite bande pourrait se lire comme le manifeste esthétique de l'hypotypose, transférable à d'autres œuvres.

Le moment de la première rencontre est esthétisé *via* le recours à la technique de l'hypotypose qui, elle, repose sur des procédés différents d'un texte à un autre. Si Goethe représente ce que l'on pourrait appeler une « scène de genre », Proust crée un tableau impressionniste, se servant des similitudes entre peinture et littérature dans la description pour insister sur ce qui relève d'une « transposition d'art », accentuant fortement les impressions de couleur et de lumière. Ces tableaux dans le texte condensent l'ensemble des impressions que l'auteur voudrait éveiller chez le lecteur, mettant en scène de manière quasi subliminale (s'il est permis d'employer cette notion avant la découverte freudienne de la psychanalyse) les symboles les plus importants attachés aux personnages décrits ainsi qu'au héros spectateur de la scène. La dramatisation produite par l'effet d'attente du tableau ainsi que par la composition – re-composition qui a lieu dans l'œil et l'esprit du lecteur fait signe vers le sacré : le tableau fictif enchâssé ainsi dans le récit devient *templum* dans le texte et l'arrêt sur image devient l'occasion d'une épiphanie pour le lecteur, savamment orchestrée par l'auteur.

¹² Pour reprendre le concept d'épiphanie d'H. AZÉRAD, *L'Univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Peter Lang, coll. « European connections », 2002.

