

COLLOQUE DE CERISY

AU NOM DU SENS

*autour de l'œuvre
d'Umberto Eco*

édité par

JEAN PETITOT et PAOLO FABBRI

2000
BERNARD GRASSET
PARIS

Pom Nathalie,
Bruna Toi,
Haimos
15 mai 2011.

HERMAN PARRET

Au nom de l'hypotypose

Au nom du sens, au nom de l'hypotypose. Je voudrais vous présenter l'ébauche d'une recherche sur le *sens de l'hypotypose*, sujet qui tient au cœur d'Umberto Eco — depuis des années il veut consacrer un numéro spécial de *Versus* à l'hypotypose. Ce n'est pas par intérêt philologique ou par amour pour l'érudition rhétorique que je me suis plongé dans ce sujet, mais parce que je pressens que l'hypotypose occupe un lieu marqué par l'intersection de deux philosophèmes qui me motivent passablement : d'une part, *τιθέναι τὰ φαίνομενα*, comme dit le Stagirite, « (ex)poser les phénomènes¹ », et d'autre part, la subjectivité « mise en discours », par conséquent le *sujet se réalisant / se manifestant dans les surfaces de son discours*. C'est précisément vers cette intersection de la phénoménalité et de la subjectivité que pointe l'hypotypose.

I

Voici la définition de l'hypotypose dans la taxinomie rhétorique de Fontanier :

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 vivante².

1. Voir G.E.L. Owen, « *Τιθέναι τὰ φαίνομενα* », in S. Mansion (éd.), *Aristote et les problèmes de méthode*, Louvain/Paris, Publications Universitaires/Nauwelaerts, 1961, 83-103. Également R. Bolton, « Definition and Scientific Method in Aristotle's Posterior Analytics and Generation of Animals », in A. Gotthelf et J.G. Lennox, *Philosophical Issues in Aristotle's Biology*, Cambridge UP, 1987, 120-166 (spécialement 124-130).

2. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, 1821 [Paris, Flammarion, 1968, 390]. Pour Fontanier, l'hypotypose est une figure de style « par imitation ». Henri Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, écrit : « [L'hypotypose] est piquée dans (...) la masse constituée par le récit d'une action comme un temps d'arrêt ou plutôt un moment d'observation limité à un épisode particulier et qui fait tableau » : « A la différence de la digression », toujours selon Morier, « digression qui s'éloigne de l'action générale et la fait oublier, l'hypotypose contribue à l'actualiser et fait *toucher du doigt* la réalité » (Paris, PUF, 520 et ss.).

Peindre les choses, la manière vive et énergique, mettre sous les yeux, faire d'un récit ou d'une description un tableau, voici les éléments définitionnels canoniques de l'hypotypose. Dumarsais, au siècle précédent, aborde l'hypotypose ainsi :

L'hypotypose est un mot grec (ὑποτύπωσις) qui signifie *image, tableau*. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on *montre*, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux¹.

Mêmes éléments définitionnels canoniques, et présence chez Dumarsais de quelques syntagmes significatifs : « pour ainsi dire, en quelque sorte », il est vrai que l'on est avec l'hypotypose sous la portée du *comme si...* Et Dumarsais, tout comme Fontanier, de citer Racine, grand maître des hypotyposes² : *Andromaque, Athalie, et Phèdre* où on trouve un bel exemple dans le récit de la mort d'Hippolyte (*Phèdre*, acte V, sc. 6) souvent cité :

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide ;
L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux ;
Son front large est armé de cornes menaçantes
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux :
Ses longs mugissements font trembler le rivage ;
Le Ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
La terre s'en émeut, l'air en est infecté,
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

En effet, l'hypotypose focalise souvent sur le monstrueux, le colossal, les ensembles empreints de grandeur : tempêtes, cieux étoilés, pyramides, catastrophes naturelles, guerres, cruauté et fatalité du destin, fastes et cérémonies collectives, des objets destinés à *frapper*, à émouvoir, qui donnent du plaisir aux yeux. L'hypotypose semble bel et bien la figure par excellence du sublime, et une excursion vers le traité de Longin, dans un instant, le confirmera. Dumarsais se montre intéressé à une technique hypotypotique qui génère optimalement le vivace et le pittoresque : le temps présent pris pour un passé, et c'est ainsi que l'hypotypose est dite une « synecdoque dans le temps³ », appelée parfois *métastase*. Et Bernard Lamy, avant Dumarsais et Fontanier, ajoute une belle qualification :

1. Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens...*, Paris, 1730 [Paris, Flammarion, éd. F. Douay-Soublin, 1988, 133-134].

2. Voir G. Decieraq, « A l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Revue de littérature française et comparée*, Publications de l'Université de Pau, 1995, 5, 73-88.

3. Quintilien encore est à l'origine de cette idée. Voir *De Institutione Oratoria*, IX, 2, 41 [Institution oratoire, Paris, Garnier, III, 291]. Cette « transposition des temps » ou *métastase* est

L'hypotypose est une espèce d'*enthousiasme* qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit¹.

Toutefois, tout ce que les rhétoriciens modernes compilent à propos de l'hypotypose était déjà bien présent dans Quintilien et Cicéron, dans Denys d'Halicarnasse et dans le Pseudo-Longin². Que l'hypotypose « présente » l'enthousiasme et met ainsi le sens sous les yeux, Lamy le puise directement dans Pseudo-Longin qui, au premier siècle de notre ère, conçoit dans *Du sublime* (Περὶ ὑψους) — encore ce lien entre la sublimité et l'hypotypose — une théorie de la *phantasia* qui préfigure les déterminations de l'hypotypose en rhétorique moderne. Je cite Pseudo-Longin :

Les *images* (φαντασίαι) (...) contribuent par excellence à produire la majesté, la magnificence et la véhémence du style. (...) On désigne communément par le mot d'image toute pensée qui, d'une manière quelconque, se présente capable de produire une expression ; mais maintenant ce terme est réservé surtout aux cas où, par un *effet d'enthousiasme et de la passion*, tu parais voir ce que tu dis et le mets sous les yeux de l'auditeur³.

Le texte soutient par la suite que, bien que la poésie et l'éloquence misent toutes les deux sur une pathétique communicative, les images y tendent à une autre fin : l'*étonnement* (ἔκπληξις) pour la poésie, l'*évidence* (ἐνάργεια) pour l'éloquence. On verra que l'*évidence* sera de prime importance dans la détermination de la portée philosophique de l'hypotypose. Avec la mise-en-évidence on est sous la portée de l'*imagination oratoire* (φαντασία ῥητορικῆ) et au-delà de l'argumentation. Cette imagination de l'orateur *asservit* plutôt qu'elle ne persuade et c'est son efficacité⁴ : les images [oratoires] nous « frappent » et « leur éclat éblouissant », dit le texte, « relègue dans l'ombre la discussion des faits⁵ ».

une technique hypotypotique qui témoigne de la hardiesse et de la mobilité de l'imagination oratoire.

1. Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, 1675 (1757, 154).

2. Je remercie mon collègue Guy Guldentops (Université de Louvain, Institut de philosophie et Département d'études classiques) pour m'avoir accompagné dans les méandres de la rhétorique ancienne.

3. Pseudo-Longin, *Du sublime*, XV, 1, 5-7 [Paris, Les Belles Lettres, 1965, 24]. Le terme de ὑποτύπωσις n'est pas constaté dans le traité, mais il y a une occurrence de διατύπωσις (XX, 1, 5 [1965, *op. cit.*, 33]) au sens de « description oratoire animée ».

4. *Ibid.*, XV, 8 [26-27].

5. *Ibid.*, XV, 11 [27-28].

C'est bien de cette imagination oratoire, responsable de la « mise-en-évidence », que Quintilien nous fait de la Bible dans son *De Institutione Oratoria*. Ce traité est à l'origine de tout ce qui a été énoncé à propos de l'hypotypose dans les rhétoriques modernes. Je cite Quintilien :

Les Grecs appellent φαντασία les images quand nous nous représentons les objets absents avec tant de fidélité qu'on croit les voir sous ses yeux et devant soi ; quiconque pourra bien créer ces images excellera dans le maniement des passions. (...) De là résulte l'ἐνάργεια, ce que Cicéron appelle « clarté convaincante » (*illustratio*) ou « évidence », qui semble moins dire les choses que les faire voir, et qui provoque les mêmes émotions que si nous étions véritablement spectateurs¹.

Quant à la figure, dont Cicéron nous dit qu'elle place la chose sous nos yeux, elle 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. Cette figure (...) je la subordonne à l'évidence. [On peut la nommer] ὑποτύπωσις, une image des choses présentée en termes si expressifs qu'on croit voir plutôt qu'entendre. (...) Cette figure a quelque chose de particulièrement frappant ; car l'histoire semble vécue, non racontée².

Élégant est plus que ce qui est seulement clair et plausible. Les deux premiers degrés, c'est bien concevoir et bien exprimer ce que l'on veut dire ; le troisième est de lui donner un surcroît de brillant, ce qui constitue à proprement parler l'élegance. Aussi, l'ἐνάργεια (...) doit être rangée parmi les beautés parce qu'elle est évidence ou, comme d'autres disent, ὑποτύπωσις plutôt que clarté d'un exposé, que la première se laisse voir ouvertement, tandis que la seconde, en une certaine mesure, se montre. C'est une grande qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous les yeux. Le discours, en effet, ne produit pas un effet suffisant et n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer, si son pouvoir se limite aux oreilles... [Il faut mettre les faits] en relief et les rendre sensibles au regard de son intelligence (*oculis mentis ostendi*)³.

Cette dernière citation ajoute une composante intéressante : l'hypotypose se situe dans le domaine de la parure, de l'*ornatus*, du *decorum* (πρέπτος). C'est l'esthétique classique du style : *probare, delectare, flectere* : prouver, plaire, fléchir. Le discours hypotypotisé acquiert une puissance de séduction — monstration suggestive et connotative, brillance spectaculaire, élégance de la mise-en-évidence, voilà l'hypotypose à l'œuvre. *Decorum* et théâtralisation, c'est dans chaque page de Cicéron. Je cite :

1. Quintilien, *De Institutione Oratoria*, VI, 29 et 32 [op. cit., 325].

2. *Ibid.*, IX, 2, 40 [III, 291].

3. *Ibid.*, VIII, 3, 61-62 [181-183].

Il faut partout relever (*levitare*) le style par ce que j'appellerai les effets brillants (*quasi luminibus distinguenda*). (...) En effet, pour frapper vivement les auditeurs, on peut insister sur un point, exposer les faits brillamment, et les placer pour ainsi dire sous les yeux, procédés qui, dans l'exposé des faits, ont un très grand poids, pour mettre dans tout leur jour ce que l'on expose aussi bien que pour les amplifier ; car ainsi, lorsque nous agrandirons ces faits, l'image qu'en donnera notre discours semblera, pour les auditeurs, la réalité¹.

L'éclat du discours (*luminibus inlustrant*)², l'élocution brillante et séduisante (*ornate et suaviter eloquemur*)³ que Cicéron, et à sa suite Quintilien, chérissent, se répercutent sur le référent : il y a parfaite corrélation entre l'expression et le contenu, entre la brillance de la façon de dire et l'éclat de ce dont il s'agit, puisque le référent est mis en scène ou mis sous les yeux. L'hypotypose, en tant qu'effet stylistique spécifique, n'est que l'instrument privilégié de cette mise en scène, et Cicéron l'oppose à la litote, à la digression et à d'autres techniques rhétoriques d'amplification ou d'intensification⁴, ce qui a généré toutes les taxinomies proposées dans les rhétoriques anciennes et modernes.

L'hypotypose doit être considérée comme appartenant à un champ de notions apparentées. Le sens de διατύπωσις⁵ est quasi identique à celui de ὑποτύπωσις, mais il faut ajouter à la liste les termes de ἔκφρασις (*descriptio*) et ἐνάργεια (*demonstratio, evidentia, illustratio, sub oculos subiectio*)⁶. L'ἔκφρασις, dans Hermogène par exemple, fonctionne exactement comme l'hypotypose puisque

les qualités (ἀρεταί) de l'ἔκφρασις sont surtout la clarté (σαφήνεια) et la vivacité (ἐάργεια) : la production de l'ἔκφρασις doit réaliser dans l'audience une certaine vision. Et encore, l'expression doit être adaptée aux choses : quand l'affaire est « fleurissante », le style doit l'être ainsi ; quand elle est desséchée ou triste, le style sera de même façon⁷.

1. Cicéron, *De Oratore*, III, LII, 201-LIII, 202 [Paris, Les Belles Lettres, 1930, III, 83-84].

2. *Ibid.*, LIII, 205 [85].

3. Cicéron (attribué à), *M. Tullii Ciceronis ad Herennium*, IV, LVI [Rhétorique à Hérennius, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 274-275]. Voir également *Orator*, XL, 139 [L'Orateur, Paris, Les Belles Lettres, 1964, 50] : « il faut que brille toute la grandeur de l'éloquence ».

4. *Ibid.*, LIII, 204-205 [85].

5. Voir Quintilien, *De Institutione Oratoria*, IX, 2, 41, où la διατύπωσις est mentionnée en relation avec la transposition des temps, ou μετάστασις, qui est traditionnellement vue comme une forme spéciale de l'hypotypose [Paris, Les Belles Lettres, 181].

6. Pour *sub oculos subiectio*, voir Quintilien, *op. cit.*, IX, 2, 40. Pour *demonstratio*, voir *Ad Herennium*, IV, LV, 68-69, où la définition donnée est en fait celle de l'hypotypose : « La démonstration (*demonstratio*) expose les choses d'une manière telle, que l'affaire semble se dérouler et la chose se passer sous les yeux. (...) Cet ornement (*exornatio*) est très utile pour jeter sur une action, grâce à ces développements, l'amplification (*amplificare*) et le pathétique (*commiserari*) » [271-273].

7. (Pseudo-)Hermogène, *Progymnasmata*, 10. Voir M. Patillon, *La Théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, 296, 3. « Hermogène — qui cite des

Bien que le terme de ἔκφρασις soit devenu générique pour n'importe quel type de description, il est relativement tardif — pas d'occurrence avant le premier siècle de notre ère, et c'est pourquoi Cicéron, Denys d'Halicarnasse et Quintilien ne l'emploient pas. Bien tardivement on trouve quelques textes qui mettent en rapport direct ἔκφρασις et ὑποτύπωσις :

ὑποτύπωσις est une séquence qui met les événements devant les yeux et nous transforme par ἔκφρασις (*description*) en spectateurs du bizarre (ἄτοπος) (Nicolaus le Rhéteur, v^e siècle après J.-C.)¹.

Ἐκφρασις et ὑποτύπωσις ont été de loin précédés par ἐνάργεια dans les Poétiques et Rhétoriques. On se souvient que dans *Du sublime*, Pseudo-Longin insiste sur le fait que

les images tendent à une fin autre chez les orateurs que chez les poètes : en poésie leur but est l'étonnement (ἐκπληξίς), dans le discours c'est l'évidence (ἐνάργεια)².

Et pourtant, ἐνάργεια couvre en général l'ensemble des genres discursifs³. Voici le commentaire de Denys d'Halicarnasse sur le style rhétorique de Lysias :

On trouve également beaucoup de *vie* (ἐνάργεια) dans l'expression de Lysias : c'est un certain talent de faire percevoir par les sens ce qui est dit, et ce par l'indication détaillée des circonstances. Quiconque prête attention aux discours de Lysias, pour obtus, malintentionné, lent d'esprit qu'il soit, ne peut s'empêcher de voir dérouler les événements qu'on lui décrit ni de lier connaissance, comme s'ils étaient présents, avec les personnages que l'orateur met en scène⁴.

L'auditeur devient témoin oculaire (ὄψων). La vivacité de la représentation descriptive ne concernera que la *vue*, reine des sens, et la rhétorique de ἐνάργεια, tout comme celle de ὑποτύπωσις, sera globalement marquée par l'hypostase de la *lumière* : illumination, éclat, visions

ekphrasis de personnes, de lieux (port, rivage, ville), de temps (printemps, été, une fête), de circonstances (paix ou guerre) et d'actions (bataille) — considère l'*ekphrasis* comme un énoncé qui fait voir en détail, qui fait vivre, qui met sous les yeux l'objet du discours » (J.-M. Adam, *La Description*, Paris, PUF (Que sais-je ? n° 2783), 1983, donne un aperçu des théories rhétoriques des genres de descriptions (chapitre II).

1. Exemple cité par G. Zanker, « Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry », *Rheinisches Museum für Philologie*, 124 (1981), 297-311. Voir Nicolaus, *Progymnasmata*, Par. 7, 476, l. 12-14, in L. Spengel, *Rhetores Graeci*, III, Lipsiae (B.G. Teubner), 1856.

2. Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., XV, 2 [24].

3. Voir G. Zanker, op. cit., 300-305.

4. Denys d'Halicarnasse, *Les Orateurs antiques, Lysias*, II, 7, 1-2 [Paris, Belles Lettres, 1978, 81].

(φαντασίαι), clarté, brillance, transparence, monstration, révélation. Aussi, le style hypotypotique est-il comparé à la peinture :

La διατύπωσις est un discours (λόγος) narratif qui met sous les yeux les événements passés depuis déjà longtemps, tout comme s'il les peignait¹.

Les notions de ἔκφρασις, ἐνάργεια et ὑποτύπωσις fonctionnent toutes à l'intérieur de ce paradigme archi-grec du *logos* surplombant : même si le pathique est à l'origine d'une description hypotypotique, c'est en toute logique de la vue et de la lumière que cette expressibilité aboutit. Il faut ajouter en ce lieu que, associé à ce champ notionnel de quasi-synonymes, la *métaphore*, dans le Livre III de la *Rhétorique* d'Aristote, est dite également générer la *vivacité* des impressions chez le récepteur par la technique même de la « mise sous les yeux » :

Car un mot peut être plus précis, plus ressemblant (ὡμοιωμένον), plus propre à mettre la chose sous les yeux (ποιεῖν τὸ πρᾶγμα πρὸ ὀμμάτων)² ; la métaphore [doit] faire image, car l'auditeur doit voir les choses en train de se faire, plutôt que les choses à faire³.

C'est dans ce contexte du Livre III qu'Aristote associe plusieurs fois μεταφορά et ἐνεργεια, en insistant pourtant sur leur distinction⁴. On reviendra sur ce point. Association prudente, par conséquent, de la métaphore au champ notionnel de l'hypotypose puisque le sémantisme de l'hypotypose parasite celui de ἐνεργεια/ἐνάργεια, comme je l'indiquerai dans un instant.

Un dernier mot sur un glissement de sens dans ὑποτύπωσις, qui se révélera de prime importance dès qu'on s'attache à étudier quelques lignes de force philosophiques de cette notion. C'est que le sens de ὑποτύπωσις que l'on a distillé jusqu'à ce moment dans les rhétoriques anciennes et modernes, n'est attesté qu'à partir du premier siècle de notre ère, étant en parfaite contradiction avec le sens de ce terme à l'époque antérieure, sens qui se conserve d'ailleurs parallèlement à la signification présentée en ce qui précède. Originellement, ὑποτύπωσις signifie *esquisse*, *schéma*. Les *Hypotyposes* de Sextus Empiricus sont des esquisses (résumés, projets), et Hermogène utilise ὑποτύπωσις dans le même sens dans ses *Progymnasmata*⁵. Aristote même, dans l'*Ethique à Nicomaque*, utilise le verbe ὑποτυποῦν dans le même sens :

1. Anonyme, Περὶ τῶν σχημάτων τοῦ λόγου [*Des figures*], Par. 19, 180, l. 5-6, in L. Spengel, op. cit. Cette évocation rappelle Horace, *Art poétique*, v. 361 : « Ut pictura poesis » (« La poésie est comme un tableau »).

2. Aristote, *Rhétorique*, Livre III, 1405b12 [Paris, Les Belles Lettres, 1973, 45].

3. Op. cit., 1410b33.

4. Ibid., 1410b35 et 1411a35.

5. Par. 6.

Peut-être convient-il de commencer par une *ébauche/esquisse*, et de dessiner les détails ensuite¹,

c'est-à-dire tracer les lignes fondamentales, schématiser. On voit le paradoxe. Au lieu d'*amplifier* et d'*intensifier*, l'hypotypose, dans ce cas et au contraire, *simplifie, dessine, esquisse*. Le rhéteur Valerius Apsines de Gadares, au début du troisième siècle de notre ère, fait dans sa *Rhétorique* un rapprochement bien intéressant : ὑποτύπωσις est, en fait, la manifestation discursive d'une ἀνάμνησις², d'une récapitulation que l'on veut réveiller. L'image enterrée dans l'esprit semble, par conséquent, schématique plus que picturale ou pittoresque — c'est une esquisse formelle plutôt qu'un ensemble de couleurs, c'est une algèbre plutôt que du théâtre. Contradiction donc entre l'image schématique dans la profondeur de l'esprit et l'image scénique, « décorative » de la surface des corps (corps du discours, corps du monde). C'est certainement ce second sens d'hypotypose qui a dominé l'histoire de la rhétorique, et pourtant la tension entre ces deux approches contradictoires génère de belles philosophies. Celle du philosophe de Königsberg, par exemple, là où il introduit l'hypotypose au cœur même de sa conception de l'appréciation esthétique.

II

Pourquoi donner une telle force explicative à une figure de rhétorique telle que l'hypotypose, au moment le plus délicat d'une argumentation capitale, celle qui concerne le rapport de l'esthétique à l'éthique, dans la *Critique de la faculté de juger*, et ceci en dépit de la condamnation formelle de la rhétorique et de l'art oratoire chez Kant³ ? La machine rhéto-

1. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, I, 7, 1098a21-22.

2. Voir J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, Munich, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1974, 151.

3. L'*Aufklärung* soutient avec force que l'ancienne rhétorique n'est pas à la mesure des ambitions de la Raison et ne peut être par conséquent légitimée. On constate vers 1770 une conscience euphorisante de la fin de la rhétorique, conscience généralisée parmi les philosophes, les hommes politiques, les artistes. Goethe, par exemple, et avec lui beaucoup de Romantiques, manifeste son scepticisme à l'égard de l'art oratoire et il fait ainsi appel à l'opinion de Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. L'évocation de l'éloquence dans le système des beaux-arts chez Kant est d'emblée dysphorissante. L'éloquence fait passer pour un jeu de l'imagination une tâche qui revient à l'entendement. Elle donne d'ailleurs plus qu'elle ne promet, puisqu'elle procure un jeu divertissant de l'imagination, alors qu'elle annonce une intention d'instruire. Mais elle ne tiendra pas sa promesse. En se présentant comme un art de persuader, elle risque fort de devenir un art de tromper et même d'ôter aux esprits leur liberté de jugement. L'orateur — dont le jeu harmonique des facultés est ordinairement dérangé — ne rêve que de déployer ses « machines [machinations, ruses] à persuader » (*Maschinen der Überredung*) : son art fourbe mobilise les hommes comme s'ils étaient des machines (*Menschen als Maschinen*), et c'est bien pourquoi « l'art oratoire n'est digne d'aucun respect » (*keiner Achtung würdig*) (CFJ, Par. 53). Voir, pour cette problématique, R.J. Drostal, « Kant and Rhetoric », *Philosophy and Rhetoric*, 13 (1980), 223 et ss., et H. Parret, « La rhétorique : heuristique et méthode chez Kant », in

rique se met vigoureusement en marche dans ce passage clé, de la plus haute importance pour la saisie de l'architectonique kantienne. Formellement, l'univers kantien se présente comme une constellation de gouffres et de ponts. Le gouffre entre la beauté et la moralité — dont nous parle le célèbre paragraphe 59 de la troisième Critique — trouve son pont au moment même d'une conceptualisation qui se construit à partir de la notion de *hypotypose*. Kant démontre que « le beau est le symbole du bien moral », le *symbolisme* étant un type de transposition sémantique que l'on comprend le mieux à partir du sens de l'hypotypose¹.

Citons ce passage clé dans son ensemble :

Présenter la réalité de nos concepts (*die Realität unserer Begriffe darzutun*) requiert toujours des intuitions. (...) Quant à réclamer que soit présentée la réalité objective des concepts de la raison, c'est-à-dire des Idées, et cela en vue de parvenir à leur connaissance théorique, c'est là désirer quelque chose d'impossible (*so begehrt man etwas unmögliches*), parce qu'une intuition ne peut absolument pas leur être fournie qui leur soit adéquate. Toute *hypotypose* (« présentation » — Kant écrit évidemment *Darstellung*, ce qu'il faudrait traduire plutôt par « présentification » —, *subjectio sub aspectum*) comme opération consistant à rendre sensible quelque chose, se dédouble : ou bien elle est *schématique*, là où, à un concept que saisit l'entendement, est donnée a priori l'intuition qui lui correspond ; ou bien elle est *symbolique*, là où, à un concept que seule la raison peut penser et auquel nulle intuition sensible ne peut être adéquate, se trouve soumise (*unterlegt*) une intuition telle que la manière dont procède avec elle la faculté de juger est simplement analogue au procédé (*Verfahren*) qu'elle observe dans la schématisation, c'est-à-dire qu'elle s'accorde avec lui uniquement selon la règle de ce procédé, et non pas selon l'intuition elle-même, par conséquent simplement selon la forme de la réflexion, et non pas selon le contenu².

Texte kantien d'une difficulté redoutable, cascade de notions — hypotypose, symbolisme, schématisme, *Darstellung*, analogie. La *symbolisation* tout comme la *schématisation*, pour Kant, sont des modes de *Darstellung* hypotypotiques — le symbole tout comme le schéma sont des hypotyposes. On sait que, de façon générale, la fonction de l'imagination est de rendre sensibles les concepts. Lorsque l'imagination a affaire à un concept de la Raison, c'est-à-dire à une Idée, celle-ci est par nature indémontrable, et il lui est impossible de trouver une intuition sensible qui lui convienne.

M. Meyer et A. Lempereur, éd., *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1990, 103-114.

1. Voir également l'article indispensable de R. Gasché, « Some Reflections on the Notion of Hypotyposis in Kant », *Argumentation*, 4 (1990), 85-100, et R. Koch, « Hypotyposes », in F. Amrine (éd.), *Literature and Science as Modes of Expression*, Amsterdam, Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 81-89.

2. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, Par. 59, V, p. 351 [*Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Renaud, Paris, Aubier, 1995, p. 340].

Reste la possibilité d'une *symbolisation*. Le *symbole* est le mode de « présentification », d'*evidentia* ou d'*exhibitio* sensible qui convient à l'Idée, mode indirect, puisqu'il recourt à une *analogie*, c'est-à-dire à un procédé qui s'appuie sur l'identité dans la différence¹. La symbolisation témoigne ainsi en même temps d'une limite de la raison et de sa force de transcendance puisqu'elle permet de « rendre présent [sensible] » ce qui transcende l'indémontrable, le non-conceptualisable, voire l'innommable. L'exemple que Kant propose est celui du symbole de l'Idée de Dieu, « présentifiée » analogiquement par l'Architecte du Monde (*Weltbaumeister*) ou tout simplement par le Père. Notre connaissance de Dieu, affirme Kant, est « simplement symbolique ». Comment penser cette relation entre le symbolisant (Architecte du Monde, Père) et le symbolisé (Dieu) ? La théo-sémiotique n'est jamais loin quand Kant exalte la force de symbolisation², et il n'est pas impossible que Kant ait puisé à deux sources : la rhétorique et la théologie. Les *Hypotyposes théologiques* sont une œuvre mentionnée par le Pseudo-Denys dans *De divinis nominibus*³. Dans l'interprétation du Pseudo-Denys par Albert le Grand, les Hypotyposes Théologiques sont les Personnes que la théologie transmet et non pas la raison naturelle⁴, mais son disciple Thomas d'Aquin se montre plus complet. Il écrit⁵ que les Hypotyposes Théologiques sont des caractéristiques de Dieu concernant l'unité de l'essence divine et la distinction des Personnes. On ne peut trouver dans la réalité créée une *ressemblance* suffisante entre cette unité et diversité, affirme Thomas, et ce mystère dépasse toute possibilité de la Raison naturelle. Toute ressemblance avec Dieu est insuffisante, même en faisant appel à des métaphores. Dieu est l'Innommable bien qu'il se manifeste dans les Personnes de la Trinité.

Il me semble que Kant n'a pas été insensible à cette problématique théo-sémiotique et qu'il utilise l'hypotypose, avec de telles connotations, comme une heuristique pour des domaines délicats comme celui où la

1. Voir pour cette problématique, W. Flash, « Zu Kants Lehre von der symbolischen Darstellung », *Kunststudien*, 73 (1982), 452-462, et J. Glenn, « Kant's Theory of Symbolism », *Tulane Studies in Philosophy*, 21 (1972), 13-21.

2. Kant utilise souvent le terme de *exhibitio* en rapport avec l'hypotypose. *Exhibitio*, en latin post-classique, signifie : la manifestation et la mise sous les yeux, spécialement la « présentation » (*praesentia*) des morts ou du Christ (on trouve des exemples de Tertullien, d'Augustin et de Grégoire le Grand dans le *Thesaurus Linguae Latinae*, V, 2, 1931-1953, col. 1434, l. 9-20).

3. Voir G. Mainberger, *Rhetorische Vernunft*, Mayence, 1995, 171-172.

4. Albert le Grand, *Super Dionysium De divinis nominibus*, éd. P. Simon, Monasterii Westfalorum, 1972, 3, 60-66.

5. Thomas d'Aquin, *In Librum Beati Dionysii De divinis nominibus Expositio* (cura e studio C. Pera), Taurini/Rome, Marietti, 1950, Prooemium et Par. 3.

beauté et la moralité sont mises en relation symbolique dans la *Critique de la faculté de juger*. Qu'y a-t-il d'épistémologiquement spécifique à la symbolisation, selon Kant ? Le symbolisant « met en scène », « met sous les yeux » le symbolisé sur le mode de l'*analogie*. C'est bien ce concept d'*analogie* qui fournit à l'hypotypose un fondement philosophique. Voici la page où Kant explique *in extenso* sa conception de l'analogie.

Les symboles [accomplissent cette opération de présentation] par la médiation d'une analogie (...), où la faculté de juger procède d'une double démarche qui consiste, premièrement, à appliquer le concept à l'objet d'une intuition sensible, et, ensuite, deuxièmement, à appliquer la simple règle de la réflexion sur cette intuition à un tout autre objet dont le premier est seulement le symbole. Ainsi représente-t-on un Etat monarchique par un corps animé s'il est gouverné selon les lois internes du peuple, mais par une simple machine (comme, par exemple, un moulin à bras) s'il est gouverné par une volonté singulière absolue ; mais, dans les deux cas, la représentation est seulement *symbolique*. Car, entre un Etat despotique et un moulin à bras, il n'y a assurément aucune ressemblance (*Ähnlichkeit*), mais il y a bel et bien une entre les règles de réflexion sur eux (...). Notre langue est pleine de telles présentations indirectes selon une analogie, dans lesquelles l'expression contient, non pas proprement le schème pour le concept, mais seulement le symbole pour la réflexion. Ainsi en va-t-il des mots *fondement* (appui, base), *dépendre* (être suspendu à quelque chose de plus élevé), *découler de* (au lieu de suivre)... et d'innombrables autres hypotyposes non schématiques, mais symboliques¹.

Nous apprenons par ce texte que l'hypotypose symbolique nous permet de jeter des ponts sur le gouffre le plus infranchissable : elle permet de rendre sensibles les Idées de la raison et, par conséquent, de « présenter sur la scène » l'innommable, l'indicible. Notons en même temps dans ce texte ce retour au langage, à ces hypotyposes cristallisant la couleur figurative, le corps sensible du discours. C'est prendre en compte toute la force de figuration que la rhétorique avait accordée à l'hypotypose. Toutefois, la portée de la notion kantienne d'hypotypose transcende la seule tradition rhétorique, puisqu'elle incorpore en fait le *double sens* quasi paradoxal que l'on a découvert dans l'Antiquité : celui d'*esquisse*, de *schéma* tout comme celui, plus connu, de *tableau*, *image*. L'hypotypose en tant que procédé de simplification et d'essentialisation d'une part et l'hypotypose en tant que procédé d'amplification et d'intensification, de l'autre. L'hypotypose est une figure de couleur et vivacité dont le référent aussi est sublime dans sa brillance, mais l'hypotypose est également une figure comme « type », τύπος, comme moule, forme prescrite

1. Kant, *op. cit.*, Par. 59, V, 352 [315]. Voir, sur l'analogie, E.K. Specht, *Der Analogiebegriff bei Kant und Hegel*, Cologne, Kölner Universitätsverlag, 1952, et L.B. Puntel, *Analogie und Geschichtlichkeit*, Fribourg, Herder, 1969. Une étude qui dépasse quelque peu la problématique de l'analogie, est Y.A. Kang, *Schema and Symbol. A Study in Kant's Doctrine of Schematism*, Amsterdam, Free University Press, 1985.

ou modèle. Par conséquent, le terme garde sa double connotation : celle de la vivacité du tableau tout comme celle de la formation du schéma. Mise en scène et mise en forme ne sont que face et pile, et ce n'est pas pour rien que Kant admet la double hypostase : ou bien sur le pôle typologique — c'est l'hypotypose schématique — ou bien sur le pôle « vitaliste » — c'est l'hypotypose symbolique. L'approfondissement philosophique chez Kant restaure ainsi le sens quasi paradoxal de l'hypotypose, en rassemblant les deux sens que la pensée grecque a trop vite mis en parallèle comme étant paradoxaux¹.

Kant place sa réflexion rhétorico-philosophique sur l'hypotypose sous le signe de la *Als-Ob Betrachtung*, la « perspective comme si² ». Le « comme si » est omniprésent dans cet élogé de l'hypotypose. Toutefois, la ressemblance (*Ähnlichkeit*) du symbolisant et du symbolisé ne peut être substantielle, elle n'est que relationnelle. Si le Père symbolise Dieu, c'est que la relation du père à ses enfants est analogique à la relation de Dieu avec les hommes. En termes sémiotiques on pourrait dire que le « comme si » ne repose sur aucune iconicité, il ne présuppose qu'une certaine affinité. Il semble y avoir, par conséquent, des « comme si » de ressemblance iconique et des « comme si » d'affinité analogique. L'affinité analogique permet l'hétérogénéité du symbolisant et du symbolisé (le moulin à bras et l'état monarchique) — la règle de réflexion nous met en état d'exploiter les affinités relationnelles. Quoi qu'il en soit, avec la *Als-Ob Betrachtung* et ses diverses procédures nous quittons la perspective classique de la représentation et de la μίμησις pour une perspective de la *Darstellung* et de la créativité analogique.

III

Comme l'avait remarqué Goethe, grand admirateur de Kant et suivi par la plupart des Romantiques, le dynamisme de la symbolisation émane d'une subjectivité profondément marquée par l'*Affekt*³. Goethe voit les symbolismes — et on pourrait dire par extension : les hypotyposes réussies et constitutives de sens — comme des produits artistiques de génie. Reste à déterminer plus précisément ce qu'il en est du sujet hypotypotisant. En quoi l'hypotypose introduit-elle le sujet, au moins une « certaine subjectivité » dans le discours ? Le moins que l'on puisse dire est que la

1. C'est également l'opinion de R. Gasché, cf. *art. cit.*, 96-97.

2. Voir l'article de E. Schaper, « The Kantian "As-If" and its Relevance for Aesthetics », *Proceedings of the Aristotelian Society*, 65 (1964-1965), 219-234.

3. Rappelons que H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, 1960, 2 vol., classe l'*evidentia* dans la classe des *Affektischen Figuren*. Il est vrai que Lausberg propose cette classification parce qu'il veut mettre en lumière l'effet émotionnel sur l'auditeur et non pas l'origine émotionnelle de la qualité stylistique.

figurativité hypotypotique manifeste chez Kant rien moins que la *vie de l'esprit* — c'est la *vie* de l'esprit (*Gemüt*) que l'hypotypose met en scène. L'hypotypose étend ainsi sa coloration : ce n'est plus seulement, comme en rhétorique, la *vivacité* de l'expression corrélée avec l'*éclat* de son référent sublime, mais également la *vie* de l'esprit producteur que l'hypotypose marque, l'esprit orchestré comme un tout de facultés — sensibilité, intelligence, raison et imagination —, l'esprit se constituant lui aussi comme un *tableau* et s'auto-affectant par sa propre brillance. Le travail hypotypotique « met de l'âme dans l'esprit » (*Geist im Gemüt*)¹. Ce qui se présente, par conséquent, dans l'hypotypose, est une triple « vivacité » : la vie du discours, la vie de son référent, la vie de sa subjectivité. Mise en scène « syncrétique », je dirais, *Gesamtkunstwerk*, opéra de la Vie-majuscule. La Vie « présentifiée » sur les surfaces de la sémosis, la Vie mise sous les yeux, sur la peau des discours.

Un détour par Aristote nous indiquera comment penser l'hypotypose comme la manifestation d'une *énergétique*. Si la rhétorique moderne (Lamy, Dumarsais, Fontanier) voit dans l'hypotypose une figure, c'est-à-dire le résultat (*scène, tableau*), la rhétorique ancienne, par contre, souligne davantage la source et le principe actif. On a déjà pu constater que le sémantisme de ἐνάργεια y est transposé tardivement sur ὑποτύπωσις. C'est donc bien le sémantisme de ἐνάργεια et de son adjectif ἐναργής qui nous procure la clé du sens subtil de ὑποτύπωσις². Le rapport entre ἐνάργεια et ὑποτύπωσις est établi par l'intermédiaire de πρὸ ὀμμάτων : la scène sous les yeux.

Dans la *Poétique* (1455a23-26), Aristote conseille au poète :

1. I. Kant, *op. cit.*, Par. 49, V, 313 [300] : « L'âme désigne le principe qui, dans l'esprit, apporte la *vie*. Mais ce par quoi ce principe anime l'esprit, la matière qu'il emploie à cet effet, est ce qui met en mouvement, d'une manière finale, les facultés de l'esprit, c'est-à-dire les dispose à un jeu qui se conserve de lui-même et même augmente les forces qui y interviennent. »

2. Voir Zanker, *art. cit.*, pour l'histoire du concept de ἐνάργεια/ἐνάργεια (307 et ss.). Zanker suggère que les Poétiques hellénistiques ont emprunté le terme de ἐνάργεια à la philosophie de l'époque, entre autres des épicuriens. Il y a plusieurs occurrences dans Epicure même, où le terme apparaît ou bien à propos de la *perception* (l'appréhension immédiate), ou bien dans des spéculations concernant le langage, toujours en relation avec la vivacité picturale et la clarté du sens d'un mot. Mais on trouve le terme également chez les stoïciens et chez Théophraste (selon Sextus Empiricus) où τὸ ἐναργές est dit commun au double critère de la vérité, αἰσθητὰ et νοητὰ. Zanker note également des occurrences dans Platon : le substantif ἐνάργεια pour « clarté visible » (*Politique*, 277c), l'adjectif ἐναργής pour « l'immédiateté et la véracité attribuées à la vision » (*Phédon*, 83c). Selon Zanker, il n'y a pas d'occurrence du substantif ἐνάργεια chez Aristote (qui ne semble pas connaître le sens prototypiquement rhétorique du terme) mais l'adjectif (ou l'adverbe) ἐναργής (-ώς) est bien présent : pour « la mise sous les yeux » de la situation dramatique, dans le texte de la *Poétique* [1455a24] et dans d'autres écrits, pour qualifier la vivacité de la vision (Zanker a trouvé également quelques occurrences où ἐναργής concerne la vivacité des couleurs, des sons et même du froid et du chaud). Si ἐνάργεια est absent, ἐνάργεια, évidemment, est omniprésent. Toutefois, les deux termes sont intrinsèquement liés, même si Aristote n'exploite pas leur superposition sémantique.

Pour composer les histoires et, par l'expression, leur donner leur forme achevée, il faut *se mettre* au maximum *la scène sous les yeux* (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον) — car ainsi celui qui voit *comme s'* (ὡςπερ) il assistait aux actions elles-mêmes, saurait avec le plus d'*efficacité* (ἐνεργέστατα) découvrir ce qui est à propos (πρέπον) sans laisser aucune contradiction interne.

Le poète doit se mettre les choses sous les yeux — πρὸ ὀμμάτων ne désigne donc pas ici une figure de style mais plutôt une technique de création poétique¹ qui témoigne d'une grande *efficacité* :

[Il y a] une nécessité, plus impérative encore pour le poète que pour l'orateur, [de mettre] les faits « sous les yeux », d'embrasser *jusqu'à l'acte* (ἐνέργεια), anticipant ainsi la mise en acte du poème et le regard du spectateur².

Il y a une grande continuité entre les occurrences de la *Poétique* et de la *Rhétorique*, même si πρὸ ὀμμάτων, dans la *Rhétorique*, concerne plutôt une figure de la taxinomie rhétorique qu'une stratégie subtile du créateur. Je cite d'emblée le passage le plus important dans la *Rhétorique* :

J'appelle « mettre πρὸ ὀμμάτων » signifier les *choses en acte* (ἐνεργούντα). Dire de l'homme de bien qu'il est un carré, c'est une métaphore — les deux choses en effet sont parfaites —, mais cela ne signifie pas l'acte (οὐ σημαίνει ἐνέργειαν) ; en revanche « dans la force fleurissante de son âge », c'est l'acte (ἐνέργεια)³.

La figure πρὸ ὀμμάτων, souvent associée à la métaphore, a ceci de particulier qu'elle donne « vie » au texte en présentant les êtres en action ou les choses comme animées. La métaphore, d'une part, fait image, elle « représente les choses à faire », tandis que ἐνέργεια permet à l'auditeur de « voir les choses en train de se faire » (*Rhétorique*, 1410b33-34).

Je me permets de résumer mon cheminement vers et par Aristote. La composante définitionnelle primordiale de l'hypotypose est πρὸ ὀμμάτων, la mise sous les yeux. L'hypotypose, tardive en rhétorique ancienne, parasite ἐνέργεια, figure rhétorique antérieure et d'une plus grande importance taxinomique. Toutefois, πρὸ ὀμμάτων détermine éga-

1. Voir le commentaire de R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur traduction de la *Poétique*, Paris, Seuil, 1980, 278-280. Notons que J. Hardy, *Les Belles Lettres*, 1985, choisit pour ἐναργέστατα. En effet, il semble y avoir flouement entre les deux leçons : ἐνεργής, « actif, efficace », et ἐναργής, « clair, distinct ». La proximité de εὐρίσκει (le processus de découverte) pousse Dupont-Roc et Lallot à choisir la première leçon, qui nous rapproche d'ailleurs des occurrences de la *Rhétorique* (voir plus loin) : « Le poète, en contact aussi direct que possible avec l'acte (ἐνέργεια), se trouvera placé dans les dispositions les plus efficaces pour inventer l'expression à propos (τὸ πρέπον) » (*op. cit.*, 279).

2. R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op. cit.*, 280.

3. Tr. fr. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op. cit.*, cité 278, note 2.

lement la notion philosophique de ἐνέργεια, mise à l'œuvre par Aristote dans sa *Poétique* et sa *Rhétorique*. L'hypotypose donne « vie » au texte en présentifiant les « choses en train de se faire » : ἐνάργεια et ἐνέργεια s'amalgament en ce que la « vie du texte » *signifie* (σημαίνει) les « choses en acte », comme nous dit le passage cité de la *Rhétorique*. Plus communément, on pourrait affirmer que la vivacité du style repose sur l'énergétique des choses. Une opposition fondamentale de la *Métaphysique* est celle de δύναμις, puissance, et ἐνέργεια, acte, d'une dynamique et d'une énergétique. Ἐνέργεια ne signifie pas le changement ou le mouvement, mais l'*exercice de l'action*. Je lis un passage clé :

L'œuvre (ἔργον) est, en effet, ici la fin (τέλος), et l'acte (ἐνέργεια) est l'œuvre ; de ce fait aussi, le mot acte, qui est dérivé d'*œuvre*, tend vers le sens d'*entéléchie* (« réalité complète »)¹.

Voici l'exemple d'Aristote :

De l'art de bâtir dérive non seulement l'action de bâtir mais la maison ; (...) en effet, ici, l'action de bâtir est dans ce qui est bâti, elle naît et existe en même temps que la maison.

A première vue, on distinguerait deux sens de ἐνέργεια : l'action *immanente* de l'agent sur lui-même, et l'action *transitive* ou fabricatrice aboutissant à la production d'une chose séparée. Ce serait opposer d'une part l'activité « qui devient » et de l'autre l'activité qui exerce la perfection, l'« activité immobile » qui se réalise pleinement dans l'*acte pur* qu'Aristote place au sommet de l'Univers, l'acte qui s'identifie à la Vie, le « vivant éternel parfait² ». Toutefois, ἐέργεια puise à sa double source : elle est Œuvre et Vie — l'*acte* est une énergétique vitale et œuvre puise que

l'action de bâtir dans ce qui est bâti, elle naît et existe en même temps que la maison.

Il ne convient pas de creuser l'argument métaphysique d'Aristote, mais tout simplement de comprendre la constellation philosophique qui a généré la catégorie rhétorique de ἐνέργεια et à sa suite, de ὑποτύπωσις. Point de départ : le discours-en-acte, cet acte-là n'est que dans l'éclat d'une œuvre déployant son énergétique, son enthousiasme, sa Vie. Cette vitalité, toutefois, n'existe qu'en acte (ἐνέργεια), et non pas en puissance (δύναμις). Il n'y a évidemment chez Aristote aucune notion de subjectivité. Il faudra attendre la « révolution copernicienne ». Kant, il est vrai, ajoutera un troisième pôle à l'énergétique aristotélicienne : l'agent

1. Aristote, *Métaphysique*, IX, 8, 1050a23-23.

2. *Op. cit.*, XII, 7, 1072b29.

devient alors *sujet*, un sujet qui se sépare de l'ordre ontologique, de la Vie de l'Univers. L'enthousiasme du discours-en-acte ne qualifiera plus l'espace tensive entre le pôle immanent et le pôle transitif de ἐνέργεια, entre la Vie et l'Œuvre, mais bien plutôt la subjectivité qui, dans sa position médiatisante, provoque partout le *Als-Ob*, le comme si, la scène illusoire des ressemblances. Subjectiver ἐνέργεια, c'est introduire le soupçon. C'est le prix à payer si l'on reconstruit l'énergétique des discours comme une sémiotique post-kantienne, c'est-à-dire tripolaire (peirécenne, par exemple : avec son troisième pôle subjectivé, l'interprétant).

IV

Il convient de conclure. La somptuosité de l'hypotypose nous parle de la Vie. Elle nous parle des splendeurs du Sensible. Elle est au cœur de l'acte créateur et poétique puisqu'elle mobilise à fond l'imagination (φαντασία). Elle produit l'amplification illuminante en même temps que la schématisation condensante. L'incrustation philosophique, voire métaphysique, de la rhétorique de l'hypotypose nous indique comment toute une énergétique culmine dans cette « figure ». Énergétique *productrice* d'actions et d'œuvres, énergétique *immanente* de la Vie qui s'auto-affecte. L'hypotypose, par conséquent, est un acte, au sens aristotélicien de ἐνέργεια. L'hypotypose nourrit la réflexion sur le sublime de l'ineffable. Ainsi elle déploie des qualités sémio-théologiques — sa relation interne, celle qui relie la splendeur du signifiant à l'éclat du signifié, est une relation « comme si ». Tout comme la relation de la somptuosité du signe à la vie du sujet générateur. Réseaux de « comme si », de déplacements, de discrédances. Si l'hypotypose transcende de loin le lieu rhétorique qu'elle occupe, de Quintilien à Fontanier, c'est qu'elle suggère comment, en bonne sémiotique, on peut insérer une énergétique dans le discours tout en « (ex)posant les phénomènes », τιθέαι τὰ φαινόμενα, selon le mot d'Aristote qui m'a servi de point de départ. Réconciliation du Sensible, des surfaces et de la peau du signifiant, avec l'Agent, le Moteur, le sujet générateur. Nul besoin de geste démocritéen qui perce à travers les surfaces, nul besoin de s'abîmer dans les profondeurs. L'hypotypose est cette phénoménalité où éclate la Vie enceinte de plus de Vie, sur la scène du Théâtre du Monde.

COLLOQUE DE CERISY

AU NOM DU SENS

*autour de l'œuvre
d'Umberto Eco*

édité par

JEAN PETITOT et PAOLO FABBRIO

2000
BERNARD GRASSET
PARIS