

Le Jardin des Plantes et Mon Nom est Rouge: Hypotypose, ekphrasis et thèmes communs

Mümtaz Kaya

Introduction

Comparer *Le Jardin des Plantes*¹ de Claude Simon, lauréat du prix Nobel de littérature en 1985, et *Mon Nom est Rouge*² d'Orhan Pamuk, couronné par le même prix en 2006, pour tenter de trouver des points communs thématiques et de mettre en regard les procédés embrayeurs d'images pourrait paraître comme une tâche délicate. Effectivement, cinq siècles viennent se poser entre les récits-cadres des romans en question et parfois plus de quinze siècles si nous pensons aux nombreux récits historiques enchâssés dans *Mon Nom est Rouge*.³ Sans avoir l'intention de résumer les deux romans, mais pour mieux avancer dans notre travail qui tendra donc, d'une part, à illustrer des exemples de l'hypotypose et de l'ekphrasis, deux figures de style qui jouent sur l'aspect visuel et qui abondent dans les deux ouvrages et, d'autre part, à faire une comparaison des deux romans sur le thème de la guerre/lutte et de la peur, il serait utile de rappeler les lignes importantes et les cadres spatio-temporels, parfois fixes, parfois variables, des deux ouvrages.

Le Jardin des Plantes: "Portrait d'une mémoire"

Le Jardin des Plantes est le "portrait d'une mémoire" qui désoriente le lecteur par son refus de narration traditionnelle. Il est très difficile en effet de déchiffrer les colonnes de texte qui divisent la page. Cette structure de mise en page en damier, en parallèle ou en diagonale, et la ponctuation quasi absente dès l'incipit annoncent la trame d'un récit constitué de fragments anecdotiques et épisodiques, voire un livre "d'amalgame des fragments épars d'une vie d'homme."⁴ Tout comme le fonctionnement de la mémoire qui ne cesse de passer d'un sujet/souvenir à un autre, de la reproduction d'une image à une autre, *Le Jardin des Plantes* regroupe des fragments de récits spatio-temporellement éloignés mais rattachés au même personnage du roman. Outre les fragments à caractère hétéroclite, dont les catalogues de peintures et les digressions sur des auteurs tels que Dostoïevski, Flaubert, Montaigne, Proust, etc., l'auteur évoque des souvenirs datant de la période de l'avant et après-guerre 1939: son

¹ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris: Les éditions de Minuit, 1997. Les pages citées renvoient à cette édition.

² Orhan Pamuk, *Mon Nom est Rouge*, traduction: Gilles Authier, Paris: Éditions Gallimard, Collection Folio, 2001. Les pages citées renvoient à cette édition.

³ Une chronologie contenant certaines dates pertinentes de l'Histoire, s'étendant de 336 av. J.-C. jusqu'au règne du sultan ottoman Ahmet I^{er}, figure à la fin du roman.

⁴ Comme l'indique la quatrième de couverture du *Jardin des Plantes*.

enfance, la mort de sa mère, les atrocités de la guerre et la peur; notamment l'épisode où l'auteur suivit son colonel, "vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre" (223). Ce traumatisme existait déjà dans plusieurs de ses œuvres et on le retrouve au sein même de son discours de remerciement lors de la cérémonie de remise des prix Nobel à Stockholm, le 9 décembre 1985: "Je suis maintenant un vieil homme, [. . .] j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières, j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté [. . .]." Ses souvenirs concernant Paris pendant les années de l'Occupation, sa maladie, ses voyages aux États-Unis, au Japon, en URSS, Inde, Chine, Turquie, Grèce, Italie, Égypte, Suède, etc. sont eux aussi bien présents. Tous ces épisodes "biographiques" qui s'entrelacent et se complètent viennent s'intercaler autour de l'hypotypose de la place Monge (79, 80, 97, 99, 259, 270, 306, 308).

Mon Nom est Rouge: portrait des miniaturistes

Mon Nom est Rouge, où intervient une multiplicité de voix narratives, pourrait quant à lui être considéré comme le "portrait des miniaturistes." D'autres qualifications pourraient tout aussi bien lui convenir: le "portrait de l'Empire ottoman," le "portrait d'Istanbul" ou même "galerie de miniatures" de laquelle ressortent des fragments de récits historiques spatio-temporellement très éloignés mais rattachés au même sujet: la lutte/guerre entre les miniaturistes partisans de la conception picturale de l'art persan et les partisans de la conception "impie," voire occidentale. L'histoire se passe à Istanbul en 1591: la voix d'un cadavre s'élève du fond d'un puits où il a été jeté. Ce miniaturiste connaît non seulement son assassin, mais aussi la raison pour laquelle il a été tué: "Pour le millénaire de l'Hégire, le Souverain du monde,⁵ souhaitant prouver [. . .] que Lui et Son empire étaient capables de maîtriser les arts de l'Europe aussi bien que les Européens" (65) avait ordonné à un groupe de peintres, d'enlumineurs, de doreurs et de miniaturistes œuvrant dans l'atelier impérial et parmi lequel figurait le miniaturiste assassiné, d'illustrer, dans le plus grand secret, un livre à la manière occidentale. Dans le plus grand secret car, en effet, il s'agissait d'un projet très délicat s'écartant de la tradition de la miniature persane du grand maître Bihzâd⁶, développée autour de la tradition islamique. Les partisans de l'école de Bihzâd considéreront cela comme un complot contre les valeurs de l'Empire ottoman: sa religion, sa culture, ses traditions et sa peinture. Comme dans *Le Jardin des Plantes*, *Mon Nom est Rouge* abonde aussi en récits enchâssés, traitant non seulement de l'Histoire générale, remontant parfois jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand, mais surtout de l'histoire de la miniature et de la peinture de l'Orient et de l'Occident. Ces récits enchâssés s'emboîtent dans le récit-cadre qui est l'enquête menée auprès de tous les miniaturistes pour retrouver l'assassin du cadavre parlant du fond d'un puits.

Ainsi, en guise de première conclusion ou de premier rapprochement entre les deux œuvres, nous pouvons dire que dans *Mon Nom est Rouge*, les récits enchâssés permettent au lecteur de mieux comprendre le fond du roman et les différents points de vue de ses personnages sur le plan politique, religieux et artistique. Et ce sont justement ces récits enchâssés qui offrent au lecteur les exemples d'ekphrasis, voire les descriptions détaillées de certains chefs-d'œuvre de la miniature orientale. Dans *Le Jardin des Plantes*, ce sont les descriptions se rapportant aux photographies, aux souvenirs de

⁵ Il s'agit du Sultan Mourad III (1546-1595).

⁶ Né à Herat, Kamaledin Bihzâd (1450-1536) a contribué au développement de la miniature persane notamment durant ses travaux dans les ateliers royaux de Tabriz

guerre ou encore les voyages d'après-guerre qui sont les récits enchâssés puisqu'ils viennent s'intercaler entre les passages concernant l'interview, fil conducteur du roman.

Le Jardin des Plantes: image de la guerre et de la peur

Un thème récurrent et commun aux deux œuvres est le thème de la guerre et de la peur. La guerre au sens propre du terme est le thème intermittent de toute l'œuvre simonienne. Il suffit chez Claude Simon, nous semble-t-il, d'un récit enchâssé, comme les voyages en avion, les épisodes érotiques, une petite pause dans une cafétéria ou encore un regard posé sur la place Monge, depuis sa fenêtre, pour que le thème soit écarté. Et pourtant, l'apparition même d'un avion comme moyen de transport et comme objet générateur d'images chez Simon vient troubler l'instant "paisible." Le texte se construit alors sur des photographies concernant la guerre ou sur des fragments d'archives militaires:

Elle a dit: "Tiens! Voilà ton putain d'avion!"(Your Bloody plane). Nous étions assis à la cafétéria sur le balcon qui domine le hall. Le 16 mai à 11 h 30, le Capitaine A. de V. . . Cdt le 1^{er} groupe de 105 modèles 1913 du 104^e R.A.L.A arrive au P.C. du 3^e Bataillon du 84^e R.I.F à RAMOUSIES. . . (142-43).

Le terme "Ton putain d'avion" revient souvent s'intercaler "indépendamment" entre un paragraphe concernant l'écriture de Proust et une exposition des toiles d'Enrico Baj (144-45), entre un paragraphe concernant l'interview avec le journaliste et son arrivée en Inde (149) ou encore entre deux autres paragraphes, l'un traitant de son évasion (152) et l'autre rebondissant sur la cafétéria de la page 142 (153).

Le journaliste qui l'interviewe ne cesse de revenir, lui aussi, sur le thème de la peur:⁷

"J'ai répété sa question: Comment fait-on pour vivre avec la peur? [. . .] J'ai dit On a peur, c'est tout. Quoique. . . Je cherchais mes mots. Je me demandais ce que ceux de "guerre" ou de "peur" pouvaient bien signifier pour lui qui n'était même pas né à cette époque, pour qui le mot avion n'évoquait simplement qu'un moyen de transport"(75).

Les circonstances -le plus souvent en lien avec le journaliste-, dans lesquelles l'image de la peur est omniprésente sont très nombreuses. Voici d'autres exemples : "Il a dit Le thème de la guerre revient avec insistance chez vous"(76) ou encore "Pardonnez-moi mais j'en reviens à ma question initiale: la peur. Je me demandais ce que je pourrais bien encore lui dire quand il y a eu un déclic dans le magnétophone"(99) et enfin "Il avait fini de changer la bande, il a dit Bon ça y est, pardonnez-moi: on peut reprendre. J'ai dit Où en étions-nous? Il a dit Toujours la peur [. . .] J'ai dit La peur, la peur. . . Non je ne crois pas que ce soit le mot C'était bien au-delà, autre chose, bien pire. . ." (100). Comme nous le remarquons, une simple image devient génératrice de texte chez Claude Simon et le mot "peur" devient générateur d'une descente dans les souvenirs. Dans le texte, ces souvenirs deviennent visibles pour le lecteur par le biais des supports littéraires qui guident la narration descriptive: photographies (87, 93, 124, 126), collage de fragments d'archives militaires (143, 215, 216) ou encore carnets de guerre (86), mémoires et correspondances de personnalités politiques.

Mon Nom est Rouge: image de la guerre et de la peur

Dans *Mon est Rouge*, les miniaturistes se rapprochant de la tradition picturale occidentale sont également envahis par le sentiment de la peur. Un des thèmes récurrents est la "guerre" menée, voire la lutte sans fin qui se tient entre les deux camps opposés des miniaturistes: modernes et traditionnels.

⁷Le journaliste est le personnage par l'intermédiaire duquel l'auteur développe le thème de la peur dans l'œuvre. Il joue un rôle considérable que l'auteur souligne lors d'un de ses entretiens : "Le journaliste est une sorte de médiateur," dit Claude Simon, "me permettant de dire certaines choses à propos de certains épisodes concernant la guerre. . ." Antoine de Gaudemar, Entretien avec Claude Simon, "Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone," *Libération*, 18 septembre 1997.

Le passage ci-dessous où s'exprime un miniaturiste et dans lequel le visible du lisible se dresse sous les yeux du lecteur est très frappant pour témoigner de la peur ancrée chez les miniaturistes "modernes"

Ce tableau du Grand Maître Bihzâd représente aussi la peur que j'ai portée en moi pendant des années, jusqu'à cette histoire: la terreur de me réveiller au milieu de la nuit, et d'entendre, dans le noir d'encre de la chambre, quelqu'un d'autre. Vous l'entendez faire du bruit! Vous imaginez déjà qu'il est armé d'un poignard, que, de l'autre main, il vous a déjà pris la gorge. Les cloisons artistiquement décorées, les ornements de la croisée et de son embrasure, les arabesques du tapis, d'un rouge strident comme le cri qui s'étouffe de votre gorge oppressée, et la profusion incroyable de fleurs jaunes et mauves – si minutieusement, si gaiement reproduites – sur la magnifique couverture brodée que froissent les pieds sales de votre assassin pendant qu'il vous tue, tous ces éléments tendent à un même but: tout en exaltant la beauté du tableau que vous contemplez, ils rappellent non seulement la beauté de la chambre où vous agonisez, mais celle de ce monde que vous quittez. (41)

Effectivement, l'utilisation fréquente du pronom "vous" et les couleurs évoquant la mort ont un tel pouvoir que le lecteur ressent également ce sentiment de peur. La peur est là, présente tout au long du roman pour le miniaturiste qui oserait dessiner pour atteindre à la "perfection," caractéristique propre au Créateur. La peur, voire la mort, est là, en effet, pour celui qui, "au lieu de regarder le cheval et ensuite tracer les traits gardés dans sa mémoire, aurait tendance à adopter une approche comme ces Européens qui peignent [. . .] des chevaux en observant de vrais chevaux"(151):

Il a abattu encore une fois l'encrier sur ma tête. Mes pensées, mes souvenirs, mes yeux et ce que je voyais, tout s'est mêlé pour devenir ma Peur. Je ne voyais plus les couleurs, et j'ai vu que tout était rouge [. . .] Ces taches d'encre sur mes mains étaient mon sang qui s'écoulait. (313) [. . .] Le calme après tant de souffrances était enfin venu, et le fait d'être mort, en dépit de mes craintes, n'était pas douloureux. Au contraire, j'étais reposé, en sachant que ce grand repos était durable, et que tous les tiraillements, les angoisses de mon existence n'avaient été que passagers (319).

En terminant ce chapitre et en guise de deuxième conclusion, nous pouvons dire que l'image de la "guerre," dans son sens de lutte et de combat sans fin entre les miniaturistes partisans de l'école picturale orientale et les partisans du courant occidentaliste, ainsi que l'image de la peur sont des thèmes qui parcourent obsessionnellement non seulement *Le Jardin des Plantes* mais aussi *Mon Nom est Rouge*.

La photographie: embrayeur de mots, d'images et d'ekphrasis

"Claude Simon est avant tout un homme de l'image et il est plus que tout un homme des mots. Les deux sont vrais," dit Yves Peyré (83). Nous pourrions dire la même chose pour OrhanPamuk. Effectivement, nous savons que les deux écrivains se consacrent à la peinture pendant leur jeunesse, ce qui expliquerait la qualité des descriptions visuelles des lieux, des images et des objets. Le visuel est soit directement associé au texte, soit il accompagne le récit.

Qu'il s'agisse de l'œuvre de Claude Simon ou de celle d'OrhanPamuk la pertinence narrative, descriptive et spectaculaire rend visible le lisible. Les textes fonctionnent comme des générateurs d'images et les images remplissent à leur tour la fonction de génératrices de texte. Chez Simon par exemple, l'usage des photographies qui occupent une place importante dans *Le Jardin des Plantes* (87, 93, 124, 126) et les descriptions qui en sont faites sont si détaillés et si précis que le lecteur peut se représenter de manière vivante la photographie en question⁸ et tout ce qui l'accompagne:

Il existe une photographie de Brodski [. . .] Avec l'un de ses compagnons, il se tient debout devant un poteau sur lequel est clouée une pancarte où est écrit le mot HOPNHCKAR [. . .] Le sol est couvert d'une couche de neige ainsi que le toit aux bardeaux irréguliers d'une baraque en planches où s'ouvre une large porte [. . .]

⁸ Sans oublier que l'auteur a le pouvoir de faire voir ce qu'il veut faire voir.

Brodski est coiffé d'un bonnet de fourrure [. . .] il a laissé pousser une courte barbe [. . .]son visage est tourné de trois quarts vers la droite. Il fait soleil car les ombres sont nettement découpées, et le froid doit être vif. Tout au fond sur la droite on distingue les formes noires d'arbres dépouillés par l'hiver entourant une petite clairière elle aussi enneigée. (93)

“L'œil peintre” fait une description si détaillée de la photographie que celle-ci se matérialise par la puissance des mots que lui confère l'auteur. Parfois, la description d'une photographie peut apparaître si animée que le lecteur a l'impression de voir la scène se dérouler sur l'écran⁹:

Il existe une photographie de Rommel prise sans doute dans le faubourg d'une ville (ou d'un village) du nord de la France [. . .] quelques voitures blanches de poussière circulent sur la route qui passe devant la maison près de laquelle il se tient à côté du général du corps d'armée Hoth. La maison, intacte [. . .]est de construction récente, en briques dont les joints sont soigneusement passés à la peinture blanche ainsi que la grille du jardin qui prolonge la façade. Hoth est coiffé d'un bonnet de police [. . .]et son visage tanné, mince et rusé [. . .] est éclairé par un demi-sourire. [. . .]Rommel [. . .]savoure visiblement son récent exploit et fixe hardiment l'objectif du photographe, son regard toutefois caché par l'ombre de la visière de son képi dont la coiffe ornée d'un aigle stylisé se relève exagérément. (126-27)

Dans son ouvrage intitulé *Savoir peindre en littérature*, Anne-Elisabeth Spica traite de la notion d'ekphrasis dans son sens originel de description générale. Dans *Vocabulaire européen des philosophies*, Barbara Cassin en donne la définition suivante: “une mise en phrases qui épuise son objet, et désigne terminologiquement les descriptions minutieuses et complètes qu'on donne des œuvres d'art [. . .][Elle est un] discours affranchi du vrai et du faux qui au lieu de dire ce qu'il voit fait voir ce qu'il dit.” Si nous considérons la photographie comme une œuvre d'art et si nous la rapprochons de la notion d'ekphrasis dans son sens originel, ne pourrions-nous pas avancer que la description de la photographie citée ci-dessus est une mise en phrases qui épuise son objet?

Pour Claude Simon ainsi que pour Orhan Pamuk,¹⁰ la photographie permet de “fixer, retenir une image de ce présent [. . .] qui se désintègre à tout instant dans le passé,” et c'est aussi “la recherche d'une certaine beauté en soi” (“Écriture” 33-35). Quand les photographies sont absentes, c'est l'œil du peintre qui fixe, photographie et met en phrases “l'instant” dans ses moindres détails. Les descriptions animées, vives et frappantes des instantanés de la place Monge que nous allons illustrer ici en sont de bons exemples.

La miniature: embrayeur de mots, d'images et d'ekphrasis

Mon Nom est Rouge est quant à lui jalonné de miniatures dont les descriptions s'intègrent parfaitement dans le récit. Album de photographies et documents officiels de l'époque en question,¹¹ les descriptions des miniatures et le style adopté par le miniaturiste qui les a conçues sont comme des indices qui mettent sous les yeux la tendance picturale du miniaturiste: miniaturiste défendant la tradition picturale persane;¹² miniaturiste révolté, soutenant la modernité de l'école de Venise.¹³ Ce même cri de révolte, ne le retrouve-t-on pas chez Simon qui dénonce le plan géométrique du Jardin des Plantes?

⁹Les dernières pages du roman proposent d'ailleurs une adaptation cinématographique

¹⁰ La photographie occupe aussi une place très importante chez Pamuk. Le récit autobiographique *Istanbul: Souvenirs d'une ville* en est le meilleur exemple.

¹¹ *Le Hünername* (Livre des gestes), et le *Sürname* (Livre des fêtes), mentionnés dans *Mon Nom est Rouge*. Au total, 427 miniatures décrivent les fêtes qui se déroulèrent pendant cinquante jours sur la place de l'hippodrome pour célébrer la circoncision du fils de Mourad III.

¹² Tradition selon laquelle la représentation des visages est soit complètement interdite soit tolérée à condition que les visages soient tracés avec des traits identiques.

¹³ Faire ressortir des traits individuels, dessiner des visages singuliers, voire faire apparaître les traits expressifs des visages.

Il apparaît que l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination, de même que les règles de théâtre classique enferment le langage dans une forme elle aussi artificielle, à l'opposé de la façon désordonnée dont s'extériorisent naturellement les passions. (61)

Dans *Mon Nom est Rouge*, la miniature ou le dessin est porteur de messages et a une fonction parfois satirique. La satire religieuse, par exemple, est surtout développée dans les chapitres "l'Arbre," "le Chien," "le Cheval," et "la Femme" dans lesquels "Le Meddah," c'est-à-dire le satiriste, donne la parole aux dessins qu'il accroche au mur: "Au fond avait pris place, à côté du foyer et un peu en hauteur, un conteur [. . .] de ceux qu'on appelle satiristes, plutôt que panégyristes. Il avait affiché au mur le dessin d'un chien, croqué en vitesse et sur une méchante feuille, mais d'un art consommé. Il montrait de temps en temps ce chien, et nous disait son histoire, prêtant sa voix à l'animal"(27). Ce qui ne peut être dit directement est révélé par le biais de l'image qui s'exprime, qui génère l'écriture et qui a le pouvoir de créer de nouvelles images par la reproduction mentale que le lecteur en fait. Par ailleurs, l'image, "sans expressions," accrochée au mur, fait apparaître des "traits individuels et expressifs" puisque celle-ci "s'exprime" par le biais du "Meddah." Les traits singuliers de ce dessin accroché au mur se métamorphosent en d'autres traits créés par le pouvoir des mots et de l'imagination des "spectateurs" qui témoignent de cet événement ainsi que par le pouvoir du "spectateur" qui parcourt le roman.

Mon Nom est Rouge peut être perçu comme une "galerie de miniatures" avons-nous déjà précisé. Ajoutons qu'il peut être qualifié de roman ekphrastique en raison de la mise en mots que Pamuk fait de certaines œuvres d'art. Parmi les tableaux qui deviennent visibles au lecteur, nous pouvons citer, pour nous rapprocher du contexte simonien, une courte description de ceux représentant des scènes de guerre. En voici un exemple:

Des armées [. . .] parsemaient de cadavres un atroce champ de bataille, et au milieu des membres coupés, des dagues rougeoyantes et dégouttantes de sang, sous les regards brillant de terreur des soldats qui s'apprentent à mourir, les preux continuaient de se tuer, de se pourfendre, se trucidant, hachés en tranches comme des oignons. (544)

Parmi les miniatures des amours légendaires, citons celles qui renvoient au tableau où Khosrow surprend à minuit Shirine qui se baigne toute nue dans le lac, au tableau où la princesse Shirine, voyant le portrait du beau Khosrow accroché à un platane, s'éprend follement de lui,¹⁴ à la fin tragique de Khosrow poignardé par son fils Shiruyé dans son lit nuptial près de Shirine qui dort paisiblement et, enfin, au tableau dans lequel Khosrow est venu retrouver sa bien-aimée Shirine. Il attend sur son cheval devant le château de Shirine. Il serait intéressant de s'attarder quelque peu sur cette dernière miniature. Nous avons rappelé plus haut qu'une des définitions de l'ekphrasis consistait en un "discours affranchi du vrai et du faux qui au lieu de dire ce qu'il voit fait voir ce qu'il dit." Le passage ci-dessous est très intéressant dans le sens où il illustre ce constat. Il s'agit d'un début d'ekphrasis. La mise en mots du tableau s'annonce très expressive quand, soudain, le miniaturiste qui en fait la description "est rappelé à l'ordre" par les dogmes de la tradition picturale qui viennent s'appliquer à sa version descriptive:

Dans le noir de la nuit, vois! les feuillages brillent d'une lumière intérieure, comme des étoiles, ou les fleurs du printemps, de même que les motifs patiemment reproduits le long des corniches des murs, ou ceux-ci, à la feuille d'or, qui rehaussent l'enluminure. Le cheval de Khosrow est délicat et gracieux comme une femme. Shirine, sa bien-aimée, l'attend, penchée à la fenêtre, languissante mais fière. On dirait que les amants ont pris une pose éternelle, saisie dans leur propre lumière, celle des ornements et celle des couleurs dispensées amoureusement par le peintre. Comme tu peux voir, même s'ils se font face, leurs corps restent tournés vers nous, car ils savent qu'ils sont des images et que nous les observons. Aussi n'ont-ils aucun souci de ressembler à ce qui nous entoure d'habitude: au contraire, ils font bien valoir qu'ils arrivent tout droit de la

¹⁴ Cette miniature est très intéressante car témoignede la mise en place d'un portrait dans un autre, voire de la mise en abyme.

mémoire de Dieu, et que, pour cette même raison, le temps dans ce tableau se doit de s'arrêter [. . .] ils ont choisi de faire halte ici, dans l'éternité, et savent s'y tenir, fragiles, sans bouger, avec une retenue et une pudeur de vierge dans ce geste, dans cette pose, dans ce regard. Pour eux, en cet instant, tout se fige dans le bleu nuit: l'oiseau passe dans les ténèbres en effleurant craintivement les étoiles qui palpitent, et son vol même est arrêté, transpercé sur la toile de la nuit des temps. . . (606-07)

La description du tableau est faite par un des deux miniaturistes dialoguant. Nous pouvons deviner, à travers le passage, la tendance artistique du miniaturiste qui décrit le tableau. Dessinée selon la tradition orientale, la miniature n'est certainement pas dotée d'expressions significatives. Et pourtant, l'utilisation, à deux reprises, du verbe "voir" est un embrayeur d'images qui laisserait supposer que le miniaturiste va décrire en "voyant" ce qu'il voudrait voir et non pas ce qui est "vu." Le lecteur, captivé par la description qui en est faite, s'attend à entendre un récit plus "osé." Les premières phrases du miniaturiste donnent cette impression au lecteur. Mais, soudain, le temps s'arrête. Les dogmes sont remis en place. Le texte ne peut aller au-delà. Les mots s'épuisent mais embrayent toutefois, au niveau de la reproduction mentale, sur toute une série d'images que le miniaturiste voudrait mais ne peut représenter.

Le Jardin des Plantes et la description de la place Monge

Le titre *Le Jardin des Plantes* est bien trompeur pour le lecteur qui s'attendrait à un roman conçu en rapport direct avec ce parc bien connu des Parisiens. Les passages s'y rapportant directement ne dépassent pas quatre pages (61-62 et 348-50) et, pourtant, la description qui en est faite est si référentielle que le lecteur voit se dessiner des images/photographies du parc, de ses allées portant le nom de célèbres naturalistes et des bâtiments et statues qui les croisent. L'auteur s'attarde sur la symétrie du parc, décrit les animaux du jardin zoologique, évoque le muséum, décrit les statues de Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre (61), celles de Buffon et de Lamarck, (350). Il fait aussi une description très détaillée de la végétation qui recouvre la surface du parc.

Dans un de ses entretiens, Claude Simon dit: "je crois que l'on peut écrire à partir de n'importe quoi. Des jeunes viennent parfois me demander des conseils. Je leur dis: descendez dans la rue, marchez pendant cent mètres, revenez chez vous et essayez de raconter tout ce que vous avez vu, senti, mémorisé ou imaginé pendant ces cent mètres. . . Vous pouvez avec ça faire un livre énorme. . ." (Dällenbach180). En effet, il nous en donne la preuve lorsque, de la fenêtre de son appartement donnant sur la place Monge, il nous décrit, de son "œil" de peintre, le décor de cette place; la précision référentielle est si méticuleuse que nous pouvons la qualifier d'hypotypose qui selon Littré correspond à une description animée, vive et frappante, qui met, pour ainsi dire, la chose sous les yeux.

Il serait intéressant de faire remarquer que la description référentielle de la place Monge se fait plus particulièrement pendant les moments d'ouverture et de fermeture de la fenêtre (79, 80, 97, 99, 270, 306, 308, 370, 371, 373) de l'appartement donnant sur la place.¹⁵ Cette fenêtre et ce bureau, voire cet espace qui représente le moment présent dans la trame du récit, viennent s'intercaler à plusieurs reprises entre les divers récits de souvenirs. Puisque l'œuvre repose sur ces récits en mosaïque correspondant aux épisodes de la vie de Simon, nous pouvons dire que le regard porté de la fenêtre sur la place Monge est comme un moment de pause pour la mémoire et l'écriture chaotique. En effet, pendant ces pauses, les débuts de phrase d'un récit intercalé entre d'autres récits et le verbe d'un sujet à rechercher après plusieurs autres phrases ont tendance à disparaître du récit. L'absence de ponctuation et l'usage des majuscules en milieu de phrases sont moins frappants, bien qu'encore très présents.

¹⁵ Il s'agit réellement de l'appartement de Claude Simon.

Quelles sont ces descriptions référentielles et images qui ressortent de cette place Monge qui n'est toutefois pas nommée dans le texte? Fragmentaires, celles-ci sont faites dans les trois premiers chapitres du roman, particulièrement lors de l'interview, fil conducteur de la trame du récit, entre S. et le journaliste. En voici les lignes les plus importantes que nous extrayons de leur contexte descriptif. Nous remarquerons que même ces lignes, voire les phrases clés, arrachées de leur description narrativisée, suffisent à illustrer le procédé de l'hypotypose qui porte sur le référent réel. Les mots, minutieusement choisis, sont chacun des embrayeurs d'images et porteurs de messages. Chaque lecteur peut s'en faire une représentation mentale selon son savoir et son appartenance socioculturelle.¹⁶

Premier regard posé sur la place Monge (pendant la présence du journaliste): c'est le printemps, un mois d'avril (79, 100), un vendredi (99), il a plu, les platanes et leur feuillage d'un vert tendre sont lavés par la pluie (79). Le feuillage cache le gros nid de deux pies, construit dans les plus hauts rameaux de l'un des arbres (79). Le nid est toujours disputé entre ces deux pies et deux corneilles qui tentent de s'y installer (79).

Deuxième regard posé sur la place Monge (pendant la présence du journaliste): le bruit de la rue, "un long camion de déménagement fait des manœuvres pour prendre le tournant de la place" (97), le soleil est revenu (98), "le ciment de l'esplanade reflète le bleu du ciel" (98), les feuillages des arbres, encore alourdis par les gouttes de pluie, "s'inclinent et se redressent avec mollesse, à tour de rôle" (98), un gros nuage blanc traîne au-dessus des toits [. . .] ardoises (d'un bleu dur) lavées (98), "une marchande de journaux assise dans son kiosque, la tête encadrée de femmes nues sur les couvertures colorées des magazines" (98). De l'autre côté de la rue: un café-tabac, un magasin de produits de beauté, un autre café, une boutique de plats à emporter, un cordonnier, un marchand de légumes, une banque, un confiseur, une bonneterie, un boulanger, un magasin en faillite couvert d'annonces ou de publicités, les trottoirs, les passants, les chiens entre les arbres de l'esplanade, les gens dont la plupart vêtus de longues robes bleu ardoise, robes qui s'élèvent vers le paradis (c'est un vendredi), qui sortent de la bouche du métro (Place Monge) (98-99), le feu vert, la traversée de la rue par les personnes (musulmans) vêtues de leurs longues robes soulevées par les talons (99).

Troisième regard posé sur la place Monge (pendant la présence du journaliste): une des deux pies arrivant et disparaissant dans le feuillage de l'arbre où elle a son nid (100), renvoi à la campagne verte, aux fleurs et aux oiseaux (100).

Quatrième regard posé sur la place Monge (pendant la présence du journaliste): les arbres, le ciel, "la sourde rumeur de la ville", "le grondement silencieux" (270).

Cinquième regard posé sur la place Monge (pendant la présence du journaliste): feuillage immobile des arbres (mais une feuille verte, à la face intérieure d'un vert pâle, ne cesse de tourner), allusion à la mosquée, aux musulmans et à leurs longues robes de roi ainsi qu'à "leurs combinaisons d'un vert cru" et à "leurs longs balais aux crins" (allusion au ramassage des ordures, aux éboueurs), métro, banlieues (276).

Sixième regard posé sur la place Monge (pendant la présence du journaliste): les deux bâtiments, le soleil déclinant, les feuillages immobiles (291).

Septième regard posé sur la place Monge (après le départ du journaliste): grondement de la circulation, air frais, l'ombre qui envahit la feuille verte à la face intérieure d'un vert pâle (déjà décrite à la page 276) et qui absorbe par la suite, presque à l'horizontale, la masse des feuillages (306, 308),

¹⁶ Dans le contexte de ce que Claude Simon voit sur la place Monge: le vendredi, jour saint, jour de la prière obligatoire pour les musulmans ou encore les personnes portant de longues robes désignant les immigrés/musulmans de l'Afrique du Nord.

flot de voitures, feu rouge, les piétons (306), les employés de la ville aux visages sans expressions (306-307) démontant les supports des tentes qui abritent le marché (il est environ 18 heures), description des armatures qui couvrent le marché (306-307), dimensions, symétrie de l'esplanade (307), une des deux pies qui réapparaît et disparaît (308).

Les nombreuses descriptions fragmentaires de la place Monge dont nous avons relevé seulement les lignes et mots-clés viennent se compléter à travers une écriture discontinue et entrecoupée. L'hypotypose de la place Monge qui se construit au fil des pages s'intercale justement dans cette écriture asymétrique embrayant sur beaucoup d'autres images fédérées par les souvenirs de guerre, les passages empruntés aux archives militaires ou encore les voyages de l'auteur dans les quatre coins du monde dont notamment Istanbul auquel nous consacrerons cette dernière partie.

Mon Nom est Rouge et la description de la couleur locale d'Istanbul

Tout comme *Le Jardin des Plantes* qui illustre un exemple de deux faces opposées voire contradictoires de la peinture humaine de la place Monge (une marchande de journaux assise dans son kiosque, la tête encadrée de femmes nues sur les couvertures colorées des magazines et les musulmans vêtus de leurs longues robes bleu ardoise soulevées par les talons), *Mon Nom est Rouge*, roman très volumineux, illustre, quant à lui, les multiples facettes de l'Istanbul du seizième siècle et de ses habitants. À la recherche d'une identité depuis des millénaires, Istanbul, ville où des populations de langues, cultures et religions différentes ont cohabité pendant des dizaines de siècles, est souvent décrite par alternance d'adjectifs négatifs et positifs: ville tumultueuse, chaotique, labyrinthique, infernale, mélancolique ou encore ville fascinante, pittoresque, exotique, orientale, occidentale.¹⁷ C'est justement dans ce cosmopolitisme et cette alternance de qualifications négatives et positives qu'Orhan Pamuk construit la trame de son récit historique et exotique. La description des lieux et de la couleur locale engendrant les images d'un Istanbul médiéval fait que le lecteur devient un "spectateur."

Ainsi, par le pouvoir des mots se dessinent deux faces opposées de la ville; celle d'un Istanbul et de ses opulentes villas aux fenêtres en cristal de Venise et celle d'un Istanbul labyrinthique qui engendre l'effroi avec ses étroites ruelles mal éclairées ou obscures et remplies de chiens furieux; les débauches qui s'y pratiquent: les brigandages et les crimes; les captifs soumis à la bastonnade sur la plante des pieds, les ruelles peu sûres des bas-fonds sinistres de la ville où les mendiants sont presque partout et où l'on peut rencontrer des fumeurs d'opium, des reclus, des brigands ou encore celles derrière le marché aux esclaves, etc. (29).

Parallèlement, le lecteur voyage dans un milieu social doté de différents visages: sultans, vizirs, ambassadeurs ou encore artisans, quincailliers, forgerons, bourreliers, maroquinières, colporteurs, bouchers, tanneurs; et de différentes populations ethniques: les Circassiens, Juifs, Abazas, Mingréliens, Bosniaques, Géorgiens, Arabes, Arméniens (25). Sur le plan religieux se dessinent aussi des figures différentes voire contradictoires telles que: les derviches tourneurs et "des individus mal identifiés, au crâne rasé, fumeurs d'opium à moitié fous, derviches errants comme on n'en fait plus – et appelant cela la voie de Dieu dans leurs couvents –" (25) où ils dansaient, sur un fond de musique, jusqu'au petit matin, "se transperçaient avec des aiguilles sur tout le corps, et après s'être ainsi livrés à toutes les dérives finissaient par forniquer, entre eux et avec des petits garçons" (26); les muezzins dont les appels à la prière sont entendus dans les ruelles et enfin les hodjas dont Nusret Hodja qui

¹⁷ Pour cette alternance d'adjectifs voir Kaya, Mümtaz, *Triangle remémoratif: Istanbul - le jeune Pamuk - artistes/écrivains français*.

“enflammait littéralement, tous les vendredis, l’assemblée des croyants, la précipitant d’abord dans les larmes du hurvari, puis la faisant défaillir, délirer jusqu’à pâmoison. [. . .] tous ceux qui aiment qu’on les rappelle à l’ordre, la canaille, quoi, [. . .] s’étaient attachés à lui” (29).

La “couleur locale” du roman au niveau de la vie sociale s’illustre par femmes voilées, épouses de pachas, à cheval, escortées par des esclaves (188), des hommes paradant sur leur cheval surtout lors de la procession de noces (282), des banquets organisés pour fêter la fin du ramadan (472), des patrouilles de janissaires dans les quartiers d’Istanbul, devant les mosquées où l’on voit des gens tirer de l’eau des puits pour pratiquer les ablutions (257), des dames, leurs trousseaux de toilette en main, allant au hammam. Les tenues vestimentaires décrites sont surtout les caftans et les brocarts rouges des sultans, des vizirs et des janissaires. Quant à l’odeur dominante des rues, elle se répand surtout des épiceries et rappelle le gingembre, le café, la cannelle, le girofle, le safran, le cumin et l’anis.

Conclusion

Tout en montrant qu’il était possible de créer un rapprochement sur le plan thématique et structurel des deux romans, nous avons essayé de comparer les différents procédés que les écrivains ont utilisés pour rendre “visible” le “lisible.” Les récits enchâssés dans *Mon Nom est Rouge* offrent aux lecteurs certaines descriptions détaillées des miniatures et peuvent être considérés comme des embrayeurs d’images voire des ekphrasis. Quant aux récits enchâssés du *Jardin des Plantes* se rapportant aux descriptions et détails de certaines photographies et souvenirs de guerre, ils peuvent être considérés comme des embrayeurs d’images qui conditionnent l’écriture.

Université Bilkent-Ankara

Ouvrages cités

- Cassin, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies, Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004. Web. 20 octobre 2013.
- Dällenbach, Lucien. *Claude Simon*. Paris: Seuil, 1988. Imprimé.
- De Gaudemar, Antoine. “Je me suis trouvé dans l’œil du cyclone.” Entretien avec Claude Simon, *Libération*, 18 septembre 1997. Mis à jour le 18 septembre 1997. WEB. 20 octobre 2013
- Dictionnaire de Français “Littré.” Web. 15 septembre 2013.
- Kaya, Mümtaz. “Triangle remémoratif : Istanbul - le jeune Pamuk - artistes/écrivains français.” Tekirdağ, *Humanitas* 3 (spring 2014), pp. 129-138. Imprimé.
- Pamuk, Orhan. *Mon Nom est Rouge*. Trad. Gilles Authier. Paris: Gallimard, 2001. Imprimé.
- . *Istanbul, Souvenirs d’une ville*. Trad. Savaş Demirel, Valérie Gay-Aksoy et Jean-François Pérouse. Paris: Gallimard, 2007. Imprimé.
- Peyré, Yves. “Claude Simon, une tension rentrée vers le visible.” Entretien avec Stéphane Bikialo. *La Licorne* (2004) : 83. Imprimé
- Simon, Claude. *Le Jardin des Plantes*. Paris: Les éditions de Minuit, 1997. Imprimé.
- . “Écriture en noir et blanc.” Entretien avec Gabriel Bauret. *Photographies Magazine* 40 (1992): 33-35. Imprimé.
- Spica, Anne-Elisabeth. *Savoir peindre en littérature – La description dans le roman au XVII^e siècle: Georges et Madeleine de Scudéry*. Paris: Honoré Champion, 2002. Imprimé.

Ouvrages consultés

- Aquien, Michèle et Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: LGF, 1999. Imprimé.
- Aygon, Jean-Pierre. "L'Ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique." *Pallas* 27 (1979): 3-37. Imprimé.
- Ferrato-Combe, Brigitte. *Écrire en peintre – Claude Simon et la peinture*. Grenoble: Ellug, 1998. Imprimé.
- Mathet, Marie-Thérèse (coord.). *L'Incompréhensible: Littérature, réel, visuel*. Paris: L'Harmattan, 2003. Imprimé.
- Vouilloux, Bernard. *La Peinture dans le texte: XVIII^e-XX^e siècles*. Paris: CNRS éditions, 1995. Imprimé.
- Yetkin, Kemal. *Ancienne peinture turque du XII^e au XVIII^e siècle*. Paris: Klincksieck, 1970. Imprimé.