

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XIX 2011

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XIX 2011

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XIX - 2/2011
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
MARISA VERNA

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI
ARTURO CATTANEO – MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – MARGHERITA ULRYCH
MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – COSTANZA CUCCHI
MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE

© 2012 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*);
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web:* www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di novembre 2012
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

RHÉTORIQUE ET POÉSIE

JOËLLE GARDES TAMINE

Dans *l'Histoire de la rhétorique à l'époque moderne*, Alain Michel rappelle opportunément, aujourd'hui que le terme de poétique a été élargi au point de signifier «théorie de la littérature», le lien précis de la poétique à la poésie, et son importance: «Au commencement était la poétique. Elle se trouve à la source puisque Homère était le poète par excellence et que tout commence avec lui. Les Anciens ont bien compris qu'il possédait toutes les vertus de la création littéraire. L'éloquence en faisait partie»¹. Ainsi la rhétorique apparaît-elle comme une branche de la poétique. C'est une position inverse qui sera défendue ici, elle sera tout aussi unificatrice, mais englobera la poétique dans la rhétorique, si celle-ci est définie non pas comme discipline de la persuasion, mais comme questionnement, dans le cadre d'une théorie large du langage, dans lequel le *logos* aide à négocier la distance entre le locuteur (*ethos*) et son interlocuteur (*pathos*), à propos d'un problème plus ou moins important, plus ou moins explicite.

Adoptons provisoirement les définitions d'Aristote. Qu'entre la poétique, entendue avec le philosophe comme art qui s'occupe de la poésie tragique et épique, et la rhétorique, définie comme art de persuader («La rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader»²) il existe des différences très nettes, on ne saurait douter. L'une apparaît comme essentielle:

Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'on s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose); mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique: la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier³.

La rhétorique, en effet, s'occupe de situations particulières, juger un accusé pour un crime bien précis, prendre une décision politique, célébrer tel ou tel héros et si la narration fait

¹ A. Michel, *La rhétorique, sa vocation et ses problèmes: sources antiques et médiévales*, in *Histoire de la rhétorique à l'époque moderne, 1450-1950*, M. Fumaroli ed., Paris 1999, p. 1 e pp. 17-44.

² Aristote, *Rhétorique*, M. Meyer – Ch.-É. Ruelle – P. Vanhemelryck – B. Timmermans ed., Le Livre de Poche, Paris 1991, I, 1355 b, p. 82.

³ Aristote, *Poétique*, 9, 51 a 36; R. Dupont-Roc – J. Lallot – T. Todorov ed., Éditions du Seuil, Paris 1980, p. 65.

partie de l'argumentation, c'est bien précisément parce qu'il faut rappeler les faits. Certes, ils ne sont jamais neutres et sont toujours en partie construits par celui qui parle, c'est une affaire de représentation, mais ils constituent tout de même le point de départ du problème qui se pose. L'histoire (la chronique) et la rhétorique sont du même côté, tandis que la poésie, elle, est du côté de la philosophie. Dans un texte intitulé *Rhétorique, poétique, herméneutique*, Ricœur peut ainsi écrire que «la conversion de l'imaginaire, voilà la visée centrale de la poétique. Par elle, la poétique fait bouger l'univers sédimenté des idées admises, prémisses de l'argumentation rhétorique. Cette même percée de l'imaginaire ébranle en même temps l'ordre de la persuasion, dès lors qu'il s'agit moins de trancher une controverse que d'engendrer une conviction nouvelle»⁴. En somme, on pourrait dire avec Michel Meyer que «l'une et l'autre sont fonction d'une ontologie, où l'être et le ne-pas-être forment le cadre d'analyse de la raison et subordonnent le discours»: la rhétorique est du côté de l'être, et la poétique est «à mi-chemin entre l'être et le néant»⁵.

Néanmoins, les deux disciplines ont de nombreux points de contact locaux. Le premier concerne l'argumentation au sens strict, c'est-à-dire l'ensemble des «moyens discursifs d'obtenir l'adhésion des esprits», la «technique utilisant le langage pour persuader et pour convaincre»⁶. Or c'est bien ce qui se produit dans la tragédie, qui appartient à la poésie dramatique avec l'épopée. L'argumentation, en effet, est favorisée par quelques situations. On sait en effet qu'elles contribuent à distinguer, avec Aristote, les genres du discours: les procès, au tribunal, appartiennent au discours judiciaire, les délibérations publiques, dans les assemblées de la cité, au discours délibératif, et les lieux de commémoration, au discours épидictique. Il existe dans la tragédie des situations analogues. A. Kibedi Varga a ainsi montré que certaines tragédies de Racine représentent des situations de procès. C'est le cas dans *Bérénice*, où Titus fait office de juge et doit trancher entre Bérénice et Rome qui plaident leur cause devant lui. Il faut naturellement, avec Kibedi Varga, distinguer la «situation externe» («les rapports de l'œuvre avec celui à qui elle s'adresse»⁷) et la «situation interne» («les rapports interhumains représentés à l'intérieur d'une œuvre»). Dans la rhétorique, seule compte la situation externe, mais, cette différence étant posée, la situation interne définit des types de discours comme la situation externe en rhétorique. Kibedi Varga, outre *Bérénice*, cite *Andromaque*, *Bajazet*, *Rodogune* et s'interroge sur le bien-fondé de l'application de la rhétorique:

On peut se demander si de telles schématisations ne sont pas arbitraires; elles le seraient en effet si elles n'étaient pas soutenues par l'atmosphère générale de la tragédie. En réalité, le comportement, les paroles, tout y concourt à créer une atmosphère analogue à celle des procès: les personnages accusent et se disculpent, chacun à son tour ou ensemble, devant un juge tantôt visible tantôt invisible mais dont la décision est imminente et inéluctable.⁸

⁴ P. Ricœur, *Lectures 2, La contrée des philosophes*, Éditions du Seuil, Paris 1992, p. 487.

⁵ M. Meyer, Introduction à la *Rhétorique* d'Aristote, p. 17.

⁶ Ch. Perelman – L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970³, p. 10.

⁷ A. Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Didier, Paris 1970, p. 85.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

La poésie lyrique amoureuse, elle aussi, n'est pas exempte d'argumentation, qu'elle soit fondée sur une déduction ou une induction. Du premier type, citons le célèbre «Mignonne, allons voir si la rose» de Ronsard: trois strophes organisent un véritable raisonnement destiné à convaincre la jeune femme de «cueillir» sa jeunesse. La première pose la majeure: la femme et la fleur sont semblables, la seconde la mineure, or la fleur doit obéir à la dure loi de nature, la troisième la conclusion (la strophe commence d'ailleurs par «donc»), donc la femme devra aussi y obéir. Sur cette conclusion, s'en greffe une autre, dérivée, «donc profitez de la vie», si bien que le syllogisme a la forme rhétorique de l'épichérème:

On constate alors que ce texte, où l'on ne voit d'ordinaire que fraîcheur, grâce et spontanéité, est le résultat d'une argumentation toute rhétorique, qui commande les figures et parfois même l'organisation du vers: «Mignonne» et «rose» encadrent le premier vers, «matin» et «soir» se répondent d'un hémistiche à l'autre, «jeunesse» et «vieillesse» s'opposent à la rime.⁹

Plus près de nous, «L'Albatros» de Baudelaire illustre cette fois le raisonnement par induction. Dans une argumentation qui va du particulier au particulier, le statut de l'oiseau illustre celui du poète, comme le dit explicitement la dernière strophe sous forme de sentence: «Le poète est semblable au prince des nuées». Comparaisons et métaphores soutiennent le raisonnement, en favorisant l'assimilation de l'animal et de l'homme. Il n'est en effet pas question de réduire le poème, pas plus que «Mignonne», à un raisonnement rhétorique. La strophe, le vers, les figures sont essentielles, mais elles portent le raisonnement, qui, en retour, s'adapte aux contraintes qu'elles constituent.

C'est évidemment peut-être surtout le discours d'apparat, encomiastique, le genre démonstratif, qui est représenté par la poésie. On a même pu faire sortir la littérature de ce genre, dont les enjeux ne sont pas, comme dans les discours judiciaire et délibératif, de convaincre, mais plutôt de se retrouver autour de valeurs partagées: «Des trois genres de la rhétorique, c'est sans doute le démonstratif qui se laisse le moins bien définir comme art de la persuasion»¹⁰ et la dimension esthétique, comme en poésie, y est fondamentale. D'une certaine façon, toute la poésie lyrique est du côté du genre épideictique, puisqu'il s'agit souvent, à partir d'un éloge, de la femme, de la nature, de Dieu, de susciter des sentiments chez le lecteur, mais dans certains textes, l'éloge est plus explicite. C'est encore le cas chez Baudelaire, par exemple dans le célèbre poème «Les Chats», où il s'agit d'abord, même si la dimension allégorique n'est pas absente (la méditation des chats pouvant renvoyer à la méditation spirituelle, du poète en particulier), d'un éloge de la beauté à la fois tranquille et ardente de ces animaux. Là encore, il s'agit de distinguer la situation interne (par exemple éloge de la femme aimée à laquelle le poème s'adresse) et la situation externe (adresse explicite ou implicite au lecteur, à qui le poète fait partager certaines valeurs).

⁹ J. Molino – J. Gardes Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2, *De la strophe à la construction du poème*, PUF, Paris 1988, pp. 138-139.

¹⁰ A. Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature*, p. 93.

Un autre point de contact tout aussi important est constitué par la dimension herméneutique présente dans les deux disciplines. On sait que la «seconde sophistique», entre le II^e et le IV^e siècle de notre ère a entraîné un renouveau de la rhétorique marqué par des préoccupations plus nettement stylistiques, et par ce que Nanine Charbonnel appelle une «herméneutisation»¹¹, en liaison en particulier avec l'exégèse biblique. La question du sens et de l'interprétation devient centrale. Il y a ainsi un déplacement du locuteur (du côté de l'*ethos*) vers l'interprète (du côté du *pathos*) avec la question de l'interprétation allégorique initié par Philon le Juif. Or, si cette question se pose évidemment pour l'interprétation de textes bibliques dont le surcroît ou au contraire la pauvreté sémantique impose de chercher un sens ailleurs que dans la lettre du texte, elle se pose aussi en poésie. Sans même prendre en considération les textes énigmatiques ou hermétiques qui imposent un travail de découverte de la signification, prêter un second sens à un poème, ne serait-ce qu'en termes métopoétiques, est une tentation plus ou moins justifiée. Lorsqu'elle l'est, lorsqu'on dispose d'indices, de soupçons (rappelons que le premier mot pour désigner l'allégorie comme l'ironie, qui sont toutes deux des cas de double sens est *hyponoia*, soupçon), alors le mode d'interprétation dans les discours comme dans les poèmes est le même. Il repose sur la construction par le lecteur d'un second sens à partir du premier et implique l'application d'un domaine sur un autre, sans que le contexte manifeste par un quelconque outil les liens entre les deux¹². Or ce soit dans la tragédie ou dans la poésie lyrique, l'allégorie est très présente en poésie, G. Couton l'a montré pour la tragédie classique, qui, derrière une intrigue précise, met en scène les valeurs de la monarchie, et P. Labarthe pour Baudelaire, dont, d'ailleurs, un des poèmes s'intitule précisément «Allégorie»¹³. Songeons également à Segalen dont la Stèle *De la composition* vante les mérites de la figure: «- oh! tous les possibles sont permis: voici la peau qu'on assouplit, le parfum qui se réveille, le son magique roulant ses fanfares jusqu'aux échos des nues».

L'existence d'une seconde rhétorique (la première s'applique à la prose) des traités du Moyen Âge finissant et de la Renaissance pourrait résumer ces convergences. On sait en effet que ces arts mettent l'accent sur l'élocution, sur les figures, et sur les procédés de versification, conçus comme une rhétorique qui s'ajoute à la première, sans la supprimer.

Au-delà de ces faits particuliers des rapprochements plus profonds s'imposent. Aristote, qui séparait les deux disciplines, avait pourtant indiqué la possibilité d'établir des ponts entre elles. Le premier concerne le passage constant du particulier au général. Il est consubstantiel à la poésie, plus philosophique: «Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire»¹⁴, et, partant, «la poésie traite plutôt du général», ce qui signifie qu'un cas

¹¹ N. Charbonnel, *La tâche aveugle. Les aventures de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1991, p. 258.

¹² Voir J. Gardes Tamine – M.-A. Pellizza, *Pour une définition restreinte de l'allégorie*, in *L'Allégorie, corps et âme. Entre personnification et double sens*, J. Gardes Tamine ed., Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2002, pp. 9-28.

¹³ Voir G. Couton, *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Klincksieck, Paris 1991; P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 1999.

¹⁴ Aristote, *Poétique*, 9, 51 a 36, p. 65.

particulier, celui de tel ou tel héros est ramené à un « type », lui-même analysé en fonction du vraisemblable ou du nécessaire: « C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. "Le particulier" », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé »¹⁵. Pourtant, lorsque l'orateur doit traiter d'un cas individuel, tel ou tel prévenu, tel ou tel héros, il le ramène aussi au cas général: si la rhétorique est bien un art, une techné, elle dépasse l'anecdotique: « aucun art n'envisage un cas individuel », dit Aristote dans la *Rhétorique*¹⁶: de fait, comment la rhétorique pourrait-elle utiliser des raisonnements tels que le syllogisme, si elle ne passait pas par des propositions générales, par des lieux communs, dont le nom dit bien qu'ils dépassent l'individuel, ou des exemples, *exempla*, qui permettent de fonder une règle ou d'en illustrer une. La sentence, dans une argumentation, est bien là pour poser le fait général dont se déduit la conclusion particulière. Elle assure également l'accord entre l'orateur et l'auditoire: « Il faut viser à rencontrer juste la condition où se trouvent les auditeurs et la direction préalable de leurs pensées, puis énoncer des généralités qui s'y rapportent »¹⁷.

Quant au discours épideictique, il ne cherche pas à convaincre, mais à rassembler autour de valeurs communes, celles qui sont par exemple incarnées dans le héros ou le personnage important que l'on loue (le blâme fait aussi partie du genre, mais la louange est de loin la plus pratiquée dans les discours d'apparat). Il présente également une dimension esthétique puisque son but est le beau, tandis que celui du judiciaire est le juste et celui du délibératif, l'utile¹⁸. Il est alors évident que la littérature, et la poésie, prônent les mêmes valeurs.

Plus largement encore, la rhétorique et la poétique partagent leurs fondements, soit en termes aristotéliens, la pensée et l'expression. Aristote, en effet, dans la *Poétique*, analyse la tragédie comme « comport[ant] nécessairement six parties », à savoir « l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant ». Or, la pensée caractérise aussi la rhétorique:

En troisième lieu vient la pensée: c'est la faculté de dire ce que la situation implique et ce qui convient; c'est précisément, dans les discours, l'objet de l'art politique ou rhétorique; car les poètes anciens faisaient parler leurs personnages en citoyens, les modernes les font parler en orateurs.¹⁹

Et il en va de même de l'expression:

La quatrième partie, qui relève du langage, c'est l'expression. Je dis que l'expression, comme je l'ai indiqué plus haut, c'est la manifestation du sens à l'aide des noms; elle a la même fonction dans les vers et dans la prose.²⁰

¹⁵ *Ibid.*, 9, 51 b 5, p. 65.

¹⁶ Aristote, *Rhétorique*, I, 1356 b, p. 86.

¹⁷ *Ibid.*, II, 1395 a, p. 260.

¹⁸ *Ibid.*, I, 1358 b, p. 94.

¹⁹ Aristote, *Poétique*, 6, 50 b 4, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, 6, 50 b 12, p. 57.

Tout discours, tout texte, suppose à la fois ces deux éléments, si bien que la rhétorique et la poétique se retrouvent autour de cette définition même du langage qui sert à mettre en forme la pensée. Qu'y a-t-il en effet de plus essentiel à la rhétorique et à la poétique que le langage ?

Cette question, on peut la poser de manière plus précise à propos de la question des figures. Si l'argumentation se situe plutôt du côté de la rhétorique, on a tendance à faire de la figure une des caractéristiques de la poésie. C'est d'ailleurs ce que retenait la seconde rhétorique. Ainsi, dans le traité d'Antoine Fouquelin (1555), *La Rhétorique française*, la rhétorique est définie de cette façon : « Rhétorique est un art de bien et élégamment parler »²¹ et les deux seules parties retenues sont « Élocution et Prononciation », la première traitant de « l'ornement et enrichissements de la parole et oraison »²², la seconde, qui s'occupe de la « voix » et du « geste », et où l'on reconnaît donc l'action, la dernière des parties de la rhétorique. Fouquelin passe ensuite en revue tropes et figures, au sein desquelles les figures de diction sont spécifiquement poétiques, puisqu'elles portent sur le nombre, de syllabes, de sons répétés. On se souvient que Jakobson définissait la fonction poétique (qu'il trouvait d'ailleurs en dehors même de la poésie) par la métaphore. Il est donc incontestable que les figures, si elles ont un emploi spécifique dans le discours politique ou judiciaire, où elles sont liées aux arguments (la comparaison et la métaphore, par exemple, sont souvent la forme empruntée localement par un raisonnement par analogie, une figure comme l'épanorthose, qui conteste les paroles de l'autre, « Vos héros sont des lâches », à la réfutation, etc.), et en poésie, où elles contribuent davantage à la beauté, apparaissent aussi bien en rhétorique qu'en poésie. Mais c'est moins leur fréquence qui est à noter que le fait qu'elles mettent en jeu des propriétés communes du langage, ou plutôt qu'elles illustrent certaines caractéristiques fondamentales du langage.

Elles ne doivent pas être interprétées en termes d'écart, par rapport au demeurant à une norme bien difficile à déterminer²³, mais comme mettant en œuvre, dans certains contextes particuliers, des propriétés fondamentales du langage. S'il présente une structure formelle, celle des sons, de l'agencement des morphèmes en mots et des mots en phrase, repérable par des contraintes d'association et d'ordre, la construction du sens est beaucoup moins facile à définir, que ce soit au niveau du lexique ou de la phrase. Les mots, en effet, ne sont pas monosémiques, et on sait combien la polysémie et l'homonymie, par exemple, brouillent le sens. La poésie, elle qui recherche l'ambiguïté, en joue plus particulièrement : le mot « vaisseau », par exemple, chez Saint-John Perse est à la fois le vase qui contient et le navire. Mais, comme il s'agit là d'un phénomène inévitable, et souhaitable, car le langage ne peut pas, ne doit pas, toujours avoir la rigueur d'un énoncé mathématique (qui, d'ailleurs, lui-même fait appel aux métaphores dans l'attribution de noms à des concepts nouveaux), discours et poèmes l'illustrent également et il n'y a entre eux qu'une différence de degré, non de nature.

²¹ F. Goyet ed., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, Paris 1990, p. 351.

²² *Ibid.*, p. 353.

²³ Sur la conception de la norme à partir de l'usage ou du système, voir J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, PUF, Paris 2011.

D'autre part et surtout, si l'ossature syntaxique du *logos* est ferme, elle est indifférente à la combinatoire des unités lexicales qui y sont insérées²⁴:

Le chien ronge un os.
Le temps ronge nos cœurs.

On peut bien, si l'on veut, pour la seconde phrase, parler d'écart, de violation de contraintes de sélection, mais on peut aussi penser que cette prétendue anomalie n'est que la conséquence des propriétés mêmes du langage, exploitées différemment selon les énoncés. Or, la construction du sens, quel qu'il soit, ne se fait pratiquement jamais directement, sauf peut-être dans des énoncés comme «Passe-moi le sel». Pourtant, même cette phrase anodine pourrait s'interpréter par inférence comme «Tu as encore oublié de saler», «Tu es vraiment une cuisinière incapable». Le sens s'élabore en plusieurs étapes à partir des signifiés des différents signes qui se combinent pour construire un sens littéral, résultat du lexique mais aussi des relations syntaxiques et de la situation, tandis que la signification, elle, qui naît de la mise en relation de ce sens avec les attentes de l'interlocuteur (du côté du *pathos*) se bâtit en fonction des associations propres à chacun, et d'inférences qui conduisent, en fonction de ce que l'interlocuteur croit être l'enjeu des paroles, à la mise en évidence de ce que Ricœur appelle «intenté du discours»²⁵ et Michele Prandi, «message»²⁶. Or, que nous soyons face à un discours ou à un poème ou à n'importe quel texte littéraire, il est toujours possible de repérer un sens indirect, caché, derrière ce qui apparaît.

Cette première strate de sens peut être plus ou moins énigmatique, plus ou moins opaque mais dans tous les cas, dans tous les types de textes, ce sont des caractéristiques inhérentes au *logos* qui sont activées. On citera la possibilité des conflits. Ils sont évidemment particulièrement visibles avec des figures comme la métaphore, l'oxymore («Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit»²⁷), mais ils ne leur sont pas spécifiques. Un exemple bien connu est celui de l'aspect, étudié par Laurent Gosselin. Tout énoncé verbal propose en effet des marqueurs d'aspect à partir desquels on fait des déductions²⁸, relativement aisées si les morphèmes ou les mots associés renvoient à des notions identiques ou proches. Dans une phrase comme «Il se promenait tous les matins», l'ouverture aspectuelle de l'imparfait est compatible à la fois avec le sens du verbe «se promener», qui n'implique pas de *terminus ad quem*, et avec l'adverbial «tous les matins», qui marque la répétition. En revanche, l'emploi du passé simple crée un conflit: «Il se promena tous les matins». Ce temps entre ici en tension aussi bien avec le lexique du verbe qu'avec l'adverbial. Le contexte, par exemple la mention d'une borne finale, suffit généralement à résoudre le

²⁴ Sur la construction des énoncés, voir J. Gardes Tamine, *Pour une grammaire de l'écrit*, Belin, Paris 2004.

²⁵ P. Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975, pp. 88-116.

²⁶ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992.

²⁷ V. Hugo, *Les Contemplations*, VI, XXVI, «Ce que dit la Bouche d'ombre».

²⁸ L. Gosselin, *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect*, Duculot, Louvain-la-Neuve 1996, p. 259.

conflit: «Il se promena tous les matins jusqu'à ce qu'il soit trop malade». L'important n'est donc pas de parler d'écart ou de fait de style, mais de construire «une représentation globale cohérente, plausible, compatible avec l'arrière-plan encyclopédique) et pertinente»²⁹. Ce qui compte, c'est le travail de construction de la signification.

On doit également insister sur une notion sur laquelle Maurice Gross avait attiré l'attention, l'extension de propriétés syntaxiques bien adaptées à une classe lexicale. C'est ainsi que les termes «non classifiants», selon la terminologie de Jean-Claude Milner³⁰ entrent sans conflit dans des cadres particuliers («mon imbécile de voisin», «espèce d'imbécile»), mais ils peuvent être également employés avec des termes classifiants, comme les noms d'animaux («espèce d'âne»), les âges de la vie («espèce de sale gosse»), et même les noms de métier («espèce de professeur»), qui sont sans doute moins adaptés aux cadres envisagés, mais possibles. Dans «son professeur de mari s'écoute parler», «professeur», qui dénote une profession, connote du coup une appréciation. À propos du «régime des constructions complétives», Maurice Gross étudie plusieurs «emplois "figurés" de verbes»³¹. Il note qu'un verbe comme «crépiter», qui n'est pas usuellement employé avec une proposition complétive, peut pourtant entrer dans la structure: «La radio nous crépite que tout va mal», «Il crépite dans mes oreilles que tout va mal». De telles extensions sont fréquentes chez Céline³², qui étend les propriétés des verbes de parole à toute sorte d'autres verbes, comme «s'époumoner» et «baver»: «Je m'époumone pourtant! je bave! Que j'ai chargé moi!» On peut effectivement parler de figures, mais l'essentiel, une fois de plus, n'est pas dans l'attribution d'étiquettes, mais dans le repérage et la description du phénomène qui ne fait qu'illustrer la plasticité du *logos*.

On citera un dernier exemple de ses caractéristiques, la présence d'échelles orientées et dynamiques. L'examen d'énoncés très simples et ordinaires, «Il a deux ou trois projets de vacances», et non, «Il a trois ou deux projets», «Il a presque vingt ans», signifiant non pas qu'il a un peu plus de vingt ans, mais qu'il ne les a pas tout à fait, suffit à montrer qu'il existe dans la langue des échelles à parcourir. Ces échelles sont celle des nombres («on avait [...] noyé dix millions d'infidèles en Amérique pour les convertir», Voltaire, *Histoire des voyages de Scarmantado*), mais aussi celle de la «quantification évaluative», selon l'expression de Rivara³³ par laquelle on apprécie un élément. Le lexique comporte en effet des termes spécifiquement dénotatifs (classifiants) comme «homme», des termes purement évaluatifs, comme «imbécile», et des termes «appréciatifs-dénotatifs»³⁴, comme «masure»: «masure» ne se situe pas sur l'échelle de la qualité d'un bâtiment à la même place que «palais». Le lexique offre ainsi une organisation lexicale orientée, actualisée par la subjectivité des locuteurs et les figures qui jouent du degré, hyperbole ou à l'inverse litote et euphémisme, ne font que prolonger le phénomène. Dans l'exemple

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ J.-C. Milner, *Arguments linguistiques*, Mame, Paris 1973.

³¹ M. Gross, *Méthodes en syntaxe. Régime des constructions complétives*, Hermann, Paris 1975, p. 146 ss.

³² L.F. Céline, *Le pont de Londres*.

³³ R. Rivara, *Le système de la comparaison. Sur la construction du sens dans les langues naturelles*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990, p. 30.

³⁴ *Ibid.*, p. 117.

de Voltaire, l'hyperbole, «dix millions», conduit, dans l'ensemble du contexte, à un effet d'ironie.

S'il est ainsi vrai que les figures³⁵ sont ainsi inscrites au cœur même du *logos*, il n'y a aucune raison pour en faire une caractéristique de la poétique plus que de la rhétorique. On se souvient que Lamy les faisait naître des passions: «Les passions ont un langage particulier. Les expressions qui sont les caractères des passions sont appelées figures»³⁶. C'est poser la question de l'unité de l'homme. Si l'homme est avant tout un être de raison, les figures, expression de ses passions, comme la poésie, où dominent les sentiments, sont à mettre au compte d'une «transgression». Or, si l'on suit les récentes analyses de Michel Meyer, qui, d'ailleurs, sont fidèles à ce qu'affirmait Aristote, l'homme de parole, c'est bel et bien l'homme du trio *ethos-logos-pathos*. La preuve, dit Aristote, est essentielle en rhétorique, et celles qui ne sont pas matérielles, comme l'arme du crime, celles qui sont «inhérentes au discours», «sont de trois sortes: les unes résident dans le caractère moral de l'orateur; d'autres dans la disposition de l'auditoire; d'autres enfin dans le discours lui-même, lorsqu'il est démonstratif ou qu'il paraît l'être»³⁷. Pour M. Meyer, c'est ce trio qui permet de définir la rhétorique comme «la négociation de la distance entre des individus à propos d'une question donnée»³⁸: elle met «sur un pied d'égalité le locuteur (*ethos*), son auditoire (*pathos*) et le langage (*logos*)». Rien ne dit en effet que l'homme, pour accéder à son plein statut, ait à se réduire à un être de raison. Tout indique au contraire qu'il faut réconcilier sa rationalité avec son émotivité. Le neurologue Antonio R. Damasio, dans *L'Erreur de Descartes*³⁹, qui s'intéresse aux mécanismes neuraux qui sous-tendent le raisonnement a ainsi pu montrer, à partir de l'observation de malades privés d'émotions, que «l'expression et la perception des émotions faisaient sans doute partie intégrante des mécanismes de la faculté de raisonnement»⁴⁰. Argumenter, ou adhérer à une argumentation, suppose le choix de valeurs qui n'est évidemment pas purement rationnel. Faute d'un engagement personnel affectif, toute décision est impossible. Si la subjectivité intervient ainsi même dans des décisions mûrement réfléchies, rhétorique et poétique peuvent évidemment se réconcilier: entre elles, une fois de plus, il n'y a pas solution de continuité, mais simple différence de degré. L'orateur construit une figure de lui-même propre à inspirer confiance, le poète se met en scène dans une posture particulière: celle qu'élabore Saint-John Perse n'est pas vraiment différente de celle de l'orateur que l'on prête à Caton: *vir bonus, dicendi peritus*. Rhétorique et poétique sont associées: le volume d'actes du colloque consacré en 1997 à l'*èthos*⁴¹ intègre des articles théoriques sur la définition de la notion mais aussi des analyses spécifiques de textes relevant de tous les genres, y compris poéti-

³⁵ Dans ma terminologie, je les appelle des «configurations», pour bien montrer qu'elles appartiennent au *logos*, et ne sont pas des écarts.

³⁶ B. Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Ch. Noille-Clauzade ed., Honoré Champion, Paris 1998, p. 211.

³⁷ Aristote, *Rhétorique*, I, 1356 a, p. 83.

³⁸ M. Meyer, *Principia rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Fayard, Paris 2008, p. 21.

³⁹ A.R. Damasio, *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Odile Jacob, Paris 2001 [original anglais 1994].

⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹ F. Cornilliat – R. Lockwood ed., *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*. Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Honoré Champion, Paris 2000.

ques, et une section du volume leur est consacrée.

Quant aux passions, c'est évidemment dans le sublime qu'elles se manifestent avec le plus d'évidence. La définition du sublime par Longin est très claire :

Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute. [...] Quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme une foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble.⁴²

Pour que le discours soit efficace, il y faut du pathos, du *movere*, nous dirions de l'émotion, ou plus même, un bouleversement de l'être qui le fait sortir de soi dans l'extase (*ek-stasis*). Les exemples du (pseudo) Longin sont du coup empruntés aussi bien à l'éloquence (Démosthène, Cicéron) qu'à la poésie (Homère, Sapho). Et Hugo, qui avait déclaré la guerre à la rhétorique, prône le sublime qu'il appelle «génie». Les génies sont des «franchisseurs de limites, passant les bornes»⁴³, en particulier celles de la raison et de la mesure: «Ce sont des lyriques, des coloristes, des enthousiastes, des fascinateurs, des possédés, des exaltés, des 'enragés', nous avons lu le mot, des êtres qui, lorsque tout le monde est petit, ont la manie de faire grand»⁴⁴.

L'homme est ainsi mû par une rationalité émotive, par des émotions rationalisées, et il existe une continuité entre des pratiques où la rationalité semble davantage mise en œuvre et des pratiques où l'émotion semble l'emporter. L'une comme l'autre sont partie prenante dans cette négociation de la distance dont parle M. Meyer, à propos d'une question. La rhétorique, dit M. Fumaroli dans son introduction à l'*Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* «suppose que l'homme, en tant qu'animal parlant et doué de raison, se propose à lui-même comme une énigme plus inépuisable encore que le mystère des dieux. Il développe et approfondit la réponse d'Œdipe au Sphinx»⁴⁵. Mais que fait d'autre la poésie, sinon précisément se déployer elle-même comme une énigme car la nuit dont elle s'enveloppe répond à celle du monde, comme le déclare explicitement Saint-John Perse dans son discours de réception du prix Nobel :

L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore et qu'elle se doit d'explorer: celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain. Son expression toujours s'est interdit l'obscur, et cette expression n'est pas moins exigeante que celle de la science.⁴⁶

⁴² Longin, *Traité du Sublime*, traduction de N. Boileau, F. Goyet ed., Le Livre de Poche, Paris 1995 (Bibliothèque classique), p. 74.

⁴³ *William Shakespeare*, Critique, Robert Laffont, Paris 1985 (Bouquins), p. 372.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁴⁵ M. Fumaroli ed., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, p. 5.

⁴⁶ Saint-John Perse, «Poésie. Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960», *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 443-444.

Énigme, mystère, l'homme est moins un être de raison que de questions. Or le questionnement, selon Michel Meyer, est au fondement de la rhétorique: «L'approche problématique met le questionnement au centre, l'homme qui questionne est lui-même en question, et c'est le fait qu'il soit cela qui fait problème (et fait partie de la question)»⁴⁷. Mais c'est précisément la fonction de la poésie d'interroger la mort, l'amour, le destin, l'être même de l'homme. En littérature, à l'inverse de ce qui se passe dans la vie de tous les jours et dans les situations rhétoriques, tout est contenu dans le texte, dans le *logos*. La situation, on l'a dit à propos de la tragédie, est devenue interne, mais les questions demeurent, alors même que les figures peuvent donner l'impression, dit M. Meyer, d'avoir «avalé» la question et elles intéressent le lecteur (situation externe). La figure elle-même par son opacité fait problème, si bien qu'elle peut évacuer la question, mais ce n'est qu'un moment provisoire, dans la liste ouverte des questions qui s'enchaînent, parce que le *logos* est questionnement. On ne parle pas pour informer, en dehors des discours didactiques, il existe toujours une question: un simple énoncé comme «La fenêtre est ouverte» ne peut se dire qu'en réponse à une question, mais plus probablement parce que le locuteur signifie qu'il fait froid dans la pièce, et selon le cas, donne l'ordre à son interlocuteur de la fermer, ou lui fait un reproche (tu as encore laissé la fenêtre ouverte). Lorsqu'Apollinaire, dans «Le Pont Mirabeau» affirme que «Sous le pont Mirabeau coule la Seine», il est bien clair qu'il n'en informe pas le lecteur, mais qu'il s'interroge sur la fuite du temps et de l'amour. Question banale sans doute, mais question tout de même.

Ainsi, là encore, il n'y a pas solution de continuité de la rhétorique à la poétique, parce que, avec l'une comme avec l'autre, un individu (*ethos*) s'adresse à un autre (*pathos*) grâce au *logos*. Si la rhétorique est fondamentalement questionnement, alors la poétique n'en est qu'un cas particulier, ou plutôt rhétorique et poétique sont les deux pôles d'une seule et même chose, le langage en acte.

⁴⁷ M. Meyer, *Principia Rhetorica*, p. 79.