

Arnaud Bernadet

E. N. S Fontenay / Saint–Cloud

## LA RHETORIQUE EN PROCES :

### Un point de vue critique : la poétique de Henri Meschonnic

#### Approches et perspectives.

*A Jean–Charles Monferran.*

" Pas de larmes pour la rhétorique. "  
**La Rime et la vie**, p. 69.

La rhétorique n'est sans doute pas l'une des préoccupations majeures de la poétique ([Note 1](#)). On a même coutume d'associer ces deux domaines comme naturellement complémentaires sans toujours discuter la valeur d'un tel rapprochement. Plus que les liens entre rhétorique et poétique, c'est l'articulation aujourd'hui entre la poétique et les sciences du langage qui semble constituer un véritable enjeu scientifique, un lieu de crise et de conflit. Ce lien problématique (le débat n'est pas nouveau) est seul susceptible d'éclairer l'activité, la méthode et les objectifs de la poétique et de situer, par voie de conséquence, ce qui fait son hypothétique solidarité avec la rhétorique. Nombre de linguistes, à la suite de Jakobson, semblent encore, en effet, subordonner la poétique à la linguistique, conçue comme " partie intégrante " ( [Note 2](#)) de celle-ci. Mais ce geste daté du structuralisme conduit à relever dans l'objet littéraire des universaux linguistiques hors de sa singularité historique. Cette démarche, son principe, qui ont toujours cours sous des formes diverses, abandonnent de fait le domaine concret du poème. Mais n'est-ce pas ici manquer la spécificité littéraire en l'envisageant sur le plan structural ou sémiotique de la langue ? Une poétique du discours n'a-t-elle pas plus de chance de rendre l'oeuvre à sa fondamentale empiricité ? En fait, cette réorientation épistémologique n'en est plus à l'état d'une simple question : elle est l'oeuvre, depuis au moins les années soixante-dix, des travaux de Henri Meschonnic. La réussite même de sa poétique est à la mesure de l'exploration systématique de cette intuition et ne se résume pas à une méditation technique sur le rythme comme on l'y réduit trop souvent. Sa pertinence ne repose pas seulement sur une inversion de l'opération jakobsonnienne. Définie comme l'étude de la valeur d'une oeuvre, la poétique entend conserver un rapport critique à l'égard de la linguistique et ne saurait en constituer une simple activité régionale. Dans **Pour la poétique 1**, Meschonnic considère en effet la formalisation structuraliste inadéquate à l'étude du texte. Son " méthodologisme technicisant " ([Note 3](#)) situant la valeur d'une oeuvre dans sa complexité structurelle, procède en réalité à *une modernisation des notions et des instruments déjà anciens de la rhétorique*, maintenant ainsi une conceptualité non discutée dans ce qui prétend être alors une nouvelle approche du fonctionnement littéraire. *C'est donc en dégageant la poétique de l'emprise structuraliste que Meschonnic retrouve la rhétorique*. Son réexamen qui s'est poursuivi chez lui jusqu'aux publications les plus récentes montre combien la fondation épistémologique de la poétique, la définition qui en résulte, dépendent étroitement d'une critique de la rhétorique, de l'historicité de sa

représentation. La critique ne désigne pas ici un jugement de valeur, une position normative. Elle n'entend pas non plus donner " un compte objectif, c'est-à-dire non situé " des pensées rhétoriques en jouant à l'académique " dispensation des objections et des éloges " (CTC, p. 198). A la suite de Max Horkheimer, Meschonnic conçoit théorie et critique comme indissociablement liées et situées sur un plan historique et idéologique. La critique qui est " l'exercice même de la pensée " (LLH, p. 35) se fait dans et par un sujet, sans commun rapport avec la transcendance de l'observateur qui, en recherchant la vérité, finit par s'exclure du procès d'objectivation qu'il a lui-même initié. Le sujet de la théorie critique est bien une instance d'évaluation. Mais dans la mesure où cette théorie critique se définit comme " la recherche des [historicités](#)\* et des fonctionnements, des intérêts et des enjeux " (DLF, p. 8), corrélativement, elle construit et situe ses propres valeurs. Il ne s'agit donc plus d'une recherche de la vérité mais du sens, " non de ce qu'est le sens [...] mais comment, à partir de quoi et vers quoi se fait un sens " (ibid., p. 9).

C'est pourquoi, en dépit d'une réflexion disparate sur la rhétorique, Meschonnic y consacre des parties entières comme dans **Pour la poétique 1** ou encore récemment dans **Politique du Rythme, politique du sujet**. La critique en est continue tout au long de l'oeuvre, d'abord parce que la rhétorique dans les trente dernières années a connu de nombreuses mutations, ensuite parce que l'enjeu des rapports entre les deux champs implique la spécificité de la poétique. La rhétorique " met la poétique à l'épreuve ", sachant que " la réciproque est vraie, mais moins reconnue " (PR, PS, p. 422). La poétique ne saurait donc se satisfaire d'un refus dogmatique et, par là, injustifié de la rhétorique non plus que d'une naïve revendication d'autonomie. Ce serait confondre l'autonomie et la spécificité. Travaillant à une réciproque théorisation du langage et de la littérature, elle vise au contraire une anthropologie : ni éclectique, ni totalisatrice, elle tend à une interaction critique entre littérature, linguistique, philosophie, psychanalyse et sciences sociales. Le point de départ et d'arrivée y restent la littérature puisque sans elle " une anthropologie historique et générale du langage est impossible " (CR, p. 139). L'étude qui suit n'entend pas décider de l'annexion du champ rhétorique mais montrer que le renouvellement conditionnel de cette pensée ne peut avoir lieu sans prendre en compte les critiques formulées par la poétique. L'analyse de son procès s'impose aujourd'hui parce qu'elle met en jeu l'avenir de cette discipline, son opérativité pour l'étude textuelle. L'intérêt que Meschonnic y porte tient à des faits extrêmement divers mais l'une des raisons essentielles est sans doute l'histoire littéraire, l'importance accordée au XX<sup>ème</sup> siècle à l'image et plus spécialement à la métaphore, en particulier chez les surréalistes bien que l'étude générale de la production hugolienne dans les années soixante disposait déjà l'auteur à ne plus considérer les composantes rhétoriques du texte comme un niveau isolable du discours en les situant, au contraire, dans une logique intégrative du poétique, au sens où Benveniste opposait les constituants aux intégrants dans **Les niveaux de l'analyse linguistique** ([Note 4](#)). A cela s'ajoutent les développements théoriques de certains secteurs de la recherche en linguistique, en philosophie, et l'importance du champ stylistique, voisin immédiat de la rhétorique et de la poétique. On le constate, cette écoute plurielle ne peut pas porter sur un domaine prétendument homogène et unifié, la rhétorique, mais sur toutes les activités qui en relèvent. Sa critique est donc *mêlée*, ce qui ne veut pas dire confuse.

A cet égard, il est nécessaire de dégager, comme préalable méthodologique, les valeurs métalinguistiques que Meschonnic accorde au terme de *rhétorique* dans son

discours : le mot y est employé dans des sens relativement différents, problème souvent générateur, comme on sait, de malentendus, de mésinterprétations possibles. En dehors des emplois conventionnels (l'art d'argumenter ; les figures ; la rhétorique comme métalangage), l'expression possède un caractère épistémologique négatif : " la rhétorique isole les figures : pour l'oeuvre comme pour le rythme, c'est une anti-poétique " (**CR**, p. 61). L'emploi substantival et adjectival du terme chez Meschonnic procède de cette constante antithétique. On distingue trois tendances principales. Sur le plan strict de l'univers théorique, " rhétorique " désigne les formes de pensée à caractère moins argumenté et démontré qu'impressif et polémique. C'est l'ensemble des discours dogmatiques qui recourent plus à des stratégies langagières, à des procédés qu'à une création conceptuelle novatrice et durable. Cet emploi métalinguistique est certes relativement courant mais il montre de façon symptomatique un rapport indissociable entre la pensée du langage et le langage dans lequel s'effectue cette pensée. Ce que l'on pratique d'un langage est déjà un indice de ce que l'on en pense. Et toute rhétorique de la pensée a comme propriété de générer des modes, l'épigonisme, le discipulat. Elle produit un *effet* : l'auteur parle alors d'effet Derrida, d'effet Heidegger... Symétriquement, l'objet littéraire se voit affecté d'un semblable syntagme évaluatif. " La rhétorique " ou " une rhétorique " s'opposent à la notion d'écriture\*. Ainsi à propos des **Odes et Ballades** de Victor Hugo, le poéticien note : " la construction est parfois rhétorique plus que profonde " (**EH1**, p. 25). De même, chez Baudelaire, " les poèmes sont les figures d'un texte orienté. Par quoi, culturellement, le livre est daté, comme **Les Contemplations**. L'architecture, comme on dit, des **Fleurs du Mal**, n'est pas secrète. Elle est sa rhétorique " (**PP3** , p. 228). Le poème\* fait la valeur quand la rhétorique n'est intelligible qu'à partir de sa situation d'énonciation, intelligibilité que le lecteur doit reconstruire une fois cette situation éclipsee. Ce propos est manifeste dans un commentaire de **La Prière pour tous des Feuilles d'automne** : " illisible comme poème, cette *prière* entièrement rhétorique ne se comprend peut-être, récursivement, que rattachée à la métaphysique de Hugo " (op. cit., p. 72). Si l'écriture est pensée comme un système qui fait valeur où rythme\* et prosodie\* (toute la matière du discours) agissent sémantiquement, la rhétorique, en revanche, réfère aux techniques littéraires essentiellement expressives. Cette considération découle chez Meschonnic d'une critique de la rhétorique pensée comme ornement, j'y reviendrai. Désormais, une *écriture rhétorique* désignera un discours à procédés. Ceux-ci appartiennent à l'histoire littéraire, non à ce qui rend les oeuvres actuelles. Un texte réduit à sa rhétorique, à des éléments d'avance reconnaissables et reconnus n'est pas moderne : il produit là encore un effet autant qu'il s'y trouve produit. Ainsi peut-on parler d'un effet Saint-John Perse par exemple chez Pierre Oster. Enfin, sur un plan technique, Meschonnic reporte la caractérisation axiologique d'ornementation sur le rythme et la prosodie. Le *rythme rhétorique* désigne alors un rythme culturel aux réalisations variables (cadences, période oratoire, prose nombreuse...) Par exemple, les groupements ternaires chez Chateaubriand. La *rhétorique prosodique* réfère, quant à elle, à l'expressivité des phonèmes (assonances, allitérations, euphonie, cacophonie). C'est le très célèbre " Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? " Loin de se réduire à un verdict, le statut attaché au mot *rhétorique* que dégage ce rapide examen, ouvre en fait les questions fondamentales : comment le niveau rhétorique s'intègre-t-il au système de discours ? Quel lien entretient-il avec la prosodie et le rythme ? Par quoi contribue-t-il à la valeur poétique ? Autant de problèmes soulevés par la poétique : si une reconceptualisation du rhétorique dépend d'une critique lucide de la problématique de l'écart, les relations entre langage et action ne peuvent pas ne

pas en être transformées. Ce geste révèle d'ailleurs négativement toute la théologie attachée au langage rhétorique qui, s'opposant à l'historicité où se place la poétique, différencie la nature de leurs politiques respectives. A la politique de la rhétorique largement indexée à l'anthropologie duelle du signe\* s'oppose celle de la poétique. Sans doute, de nombreuses autres questions n'ont pas été aussi clairement précisées par Henri Meschonnic (le sublime, par exemple) mais l'ensemble de sa théorisation rend possible, ne serait-ce que déductivement, quelques élargissements. Enfin, plutôt que de privilégier le récit fidèle d'une pensée, cette étude ne pouvait pas ne pas en esquisser une critique : sa théorie étant épistémologiquement inséparable d'une anti-rhétorique, il fallait encore en interroger les impensés, *la rhétorique de la poétique* en quelque sorte, ce qui en est consciemment ou inconsciemment présumé et agit dans l'acte théorique et critique par lequel se définit la poétique. Il s'agit donc moins ici de refonder la rhétorique que de voir ce qui par la poétique en ressort transformé. Puisque la poétique ne se reconnaît plus dans les figures, la rhétorique ne devrait plus se définir aujourd'hui comme l'art d'argumenter.

Aux amateurs de rhétorique profonde, donc ...

1. [La norme et l'écart](#)
2. [Entre historicité et transcendance](#)
3. [Langage et action](#)
4. [Politique de la rhétorique vs politique de la poétique](#)
5. [Pensée, argumentation et oralité](#)
6. [Le poème et la figure](#)
7. [Clausules](#)

## La rhétorique en procès II

### 1. LA NORME ET L'ECART

Il peut paraître oiseux de revenir à ce vieux débat qu'il est si commode aujourd'hui de classer parmi les anciennes querelles structuralistes, supposant ainsi le problème d'avance résolu. On y associe volontiers un nom passé de mode, celui de Jean Cohen ou l'esbrouffe pathétique de Gérard Genette dans **Figures 2** qui, sous couvert d'une discussion, affirmait un " écart à l'écart " sans rejeter la thèse d'origine prétendument débattue. De V. V. Vinogradov (1922) : " Nous possédons d'une manière immédiate les normes de l'usage [...] Alors, nous disposons d'une échelle pour apprécier l'originalité linguistique d'un poète individuel " à Georges Kleiber (1993) : " Il semble donc raisonnable de considérer la déviance comme facteur constitutif de la métaphore ", un tableau chronologique illustrerait assez bien la permanence d'un tel principe. Enfin, les reproches que Meschonnic adresse dans **PR, PS** au connexionisme montrent combien les récents postulats de la science cognitive en maintenant ce schéma des plus traditionnels imposent d'y revenir ([Note 5](#)).

S'il est vrai, en effet, que " la figuralité ne peut se passer de la notion d'écart " (op. cit., p. 424), ce jeu avec la norme tient selon lui avant tout à l'histoire de la rhétorique. Lorsque celle-ci, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle cède la place à la stylistique, son déclin consacre la dissociation entre le domaine tropologique et l'activité argumentative, ce dont les inventaires néo-classiques chez Dumarsais (1730) puis Fontanier (1827) témoignaient déjà. Mais le structuralisme et la sémiotique, en supplantant la stylistique, ont à leur tour entériné ce partage. Cette division affaiblit la rhétorique en associant les figures au poétique et l'argumentation au rationnel, au social, au politique. Il en résulte une esthétisation de l'objet littéraire indissociable d'une norme présumée, introuvable ou non définie. L'analyse en est d'ailleurs le plus souvent circulaire et tautologique. On parle volontiers de violation, d'infraction ou encore d'esthétique de la surprise. Meschonnic le relève dans *l'otstranenie* (dépaysement, désautomatisation) des formalistes russes. Les notions de crise, de rupture, de nouveauté en découlent directement : Rimbaud a incarné ce cliché. En identifiant la norme et la langue comme un ensemble de règles et de contraintes, la déviance devient synonyme de liberté et de subversion. Cette dualité implique selon le poéticien la possibilité pour l'écrivain du choix de l'expression. Or l'écriture est au contraire *contrainte*, non *volonté*, dans la mesure où le sens est une nécessité. On ne choisit pas son style, il s'impose au poète, l'invention littéraire ne relève pas du délibéré. Plus gravement, cette identification implique l'antériorité de la langue-norme sur la parole individuelle comme si elle existait à l'état abstrait d'entité. Norme et écart traduisent ainsi l'opposition langue / parole, collectivité / singularité. Mais s'il y a lieu de les distinguer sur le plan de l'analyse, elles sont dialectiquement unies sur le plan empirique. En envisageant l'écart comme un indice de littéarité, la poésie se donne comme une pratique essentiellement formelle et Meschonnic montre d'ailleurs que de nombreuses analyses s'effectuent souvent sur des corpus poétiques déjà formalisés ou formalisables : versifiés chez Jakobson, baroques chez Genette... Il voit dans cette dichotomie norme / écart le maintien d'une conception ornementale de la rhétorique et par voie de fait de la littérature. La pensée déviationniste et ornementaliste dériverait selon lui de " l'héritage d'une

conceptualisation aristotélicienne propre au XVII<sup>ème</sup> et au XVIII<sup>ème</sup> siècles " (**PP1**, p. 17). Certes, cette affirmation péremptoire ne s'embarrasse pas de détails érudits, de preuves informées sur l'époque concernée (elle les suppose plus qu'elle ne le montre) mais elle s'applique à nuancer, depuis **PR**, **PS** notamment, son point de vue en distinguant Aristote de l'aristotélisme. Si cette tradition conçoit la figure comme enrichissement, embellissement du discours, le philosophe, en revanche, ne sépare jamais poétique et rhétorique, figure et argumentation. De Quintilien au Classicisme, la figure a joué au contraire le rôle de supplément, d'ajout différentiel jusque dans la fonction poétique de Jakobson puisqu'un texte associant les cinq autres fonctions peut ou pas en être dépourvu.

Quelles que soient ses variantes, le déviationnisme reste avant tout une démarche dualiste en séparant l'ornement du fond. Ce dualisme maintient la transcendance du signifié sur le signifiant puisque les figures sont traductibles, supports d'une intention sémantique préalable, d'un vouloir-dire. Ainsi Meschonnic situe-t-il la méthode de Genette qui cite de façon erronée **Clair de terre** : " Breton écrit : *La rosée à tête de chat se balançait* (**sic**) : il entendait par là que la rosée a une tête de chat et qu'elle se balançait " (**PP1** , p. 109) ([Note 6](#)). Procédure paraphrastique qui s'intéresse plus à la nature de la figure qu'à son fonctionnement dans un système d'écriture. Cherchant à démontrer une prétendue littéralité du discours poétique , cette technique de décryptage montre combien elle est applicable à n'importe quelle métaphore et par là révèle son caractère inopérant. Meschonnic voit au contraire dans cette métaphore une figure de l'irreprésentable. Si un écrivain recourt au symploque ou à l'épanode, c'est précisément parce qu'il ne pouvait pas dire autrement ce qu'il avait à dire. Une figure ne sert pas une signification mais se définit comme une technique de vision au sens où le **Contre Sainte-Beuve** parlait de style comme vision. L'interface signifiant / signifié propre à la pensée figurale peut engendrer deux positions rhétoriques contraires mais une conception classique " pour la décoration, le plaisir " (**PP1**, p. 109) a tôt rejoint une vision formaliste du texte comme spécularité. L'autoréférentialité n'est au fond qu'une variante de la conception hédoniste de la littérature.

On ne saurait, par conséquent, sous-estimer l'importance de cette représentation rhétorique de l'écriture car elle affecte autant les pratiques que les théories. Ce n'est pas seulement l'écrivain qui rhétoricise comme d'autres riment pour faire croire à de la poésie, c'est aussi le problème des traductions des textes littéraires. La rhétoricisation y est une interprétation préfabriquée de la littérature, révèle l'absence d'un rapport expérimental au discours car l'idée de poésie précède la poésie, l'idée de traduction anticipe sur sa pratique réelle. Les versions françaises des romans de Milan Kundera offrent à cet égard un exemple caricatural. Interviewé en 1979 par Alain Finkielkraut pour le **Corriere della sera**, l'artiste s'étonne des questions posées : " Votre style fleuri et baroque dans **La Plaisanterie**, est devenu dépouillé et limpide dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement ? " C'est que le traducteur attiré, de l'avis de Kundera, avait introduit sans légitimité une centaine de métaphores dans son roman. Pour " le ciel était bleu " on trouvait " sous un ciel de pervenche, octobre hissait son pavois fastueux " ou " aux arbres foisonnait une polyphonie de tons " au lieu de " les arbres étaient colorés ". Fait plus significatif, Kundera montre que cet enjolivement rhétorique occulte un enjeu du texte, le travail du rythme, notamment par la répétition que la version proscrit de façon scolaire ([Note 7](#)).

De l'ornementation classique au formalisme contemporain, le dualisme rhétorique génère un paradigme de faux doublets. Il en va ainsi de l'antinomie entre le propre et le figuré, le littéral et le littéraire, le marqué et le non-marqué. Ces oppositions supposent une transparence du langage courant, de l'usage considéré comme norme. Ce nouveau dualisme fait de la pratique quotidienne du langage un emploi neutre, sans spécificité. A l'inverse, la poétique envisage la continuité entre discours quotidien et discours littéraire comme la condition *sine qua non* d'une théorisation du langage : " Le paradoxe du plus ordinaire du langage et du poème est que chacun n'en a pas fini de dire sur l'autre ce que l'autre seul ne peut pas dire " (**PR, PS**, p. 37). La valeur d'un discours ne tient plus à une différence ou à un écart mais à une question de degré dans l'organisation en  système \* du discours d'un sujet. La pensée rhétorique ne donne qu'une définition négative du discours quotidien et sacralise à rebours le poétique. De l'absence de marquage découle l'idée d'une monosémie du langage usuel, sans voir que la monosémie n'est pas un fait de nature mais de construction. Dans tout discours, il y a polysémie, ambivalence et double sens. Cela peut même donner lieu à l'incompréhension, au quiproquo, au contre-sens... La désambiguïsation des énoncés est en fait liée au contexte situationnel ou intralinguistique du discours. Sous prétexte que la figure est porteuse d'un accroissement qualitatif du sens, on en saurait pour autant déduire que l'énonciation est toute polysémique. Dans le quotidien, un locuteur emploie aussi des syllepses, des antonomases... (Note 8) Meschonnic montre que les rhétoriciens n'ont nullement la clairvoyance d'Aristote qui notait déjà dans **Rhétorique**, III, 1404b, " tout le monde parle par métaphores " ou de Du Marsais dans son **Traité des Tropes** : " Je suis persuadé qu'il se fait plus de figures un jour de marché à la Halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques ". L'identification entre figure et valeur d'une oeuvre est l'objet de croyances qui, en subordonnant l'ordinaire à l'information ou à la communication, procèdent d'une attitude instrumentaliste (le langage-outil). Le principe utilitariste au fondement de la rhétorique fait de l'activité poétique un anti-instrumentalisme, un langage sans finalité ou autofinalisé. Cette posture manifeste une critique ou un refus de l'arbitraire du signe puisque la figure de style motive le langage, le rapport de non-nécessité entre le signifiant et le signifié. Cette " conception substitutive " de l'art littéraire où le trope met fin à une " hypothétique littéralité " (**PP1**, pp. 132–133), a pour effet de séparer le langage et la vie et contribue à maintenir l'idée d'une *langue poétique* isolée, seulement déterminable contrastivement.

Le bilinguisme rhétorique nourrit cette contradiction entre la langue commune et la langue poétique en ajoutant aux figures d'autres critères tels le registre de style, le lexique (il y a des mots poétiques et des mots prosaïques) ou encore le vers, cherchant par là une essence du littéraire, introuvable puisque la moindre aventure poétique en déconstruit à l'avance toute définition. Le poème se définit de ne pas se définir en quelque sorte. Il n'y a pas ici de régression théorique : la parole singulière de chaque écrivain transforme et déplace chaque fois l'idée que l'on se fait du poème. Ne voir que des procédés, des formes, c'est rester en dehors de l'oeuvre. C'est pourquoi Meschonnic peut écrire que la figure est " une unité de la langue " (**PR, PS**, p. 423) et que " les *différences*, dans l'oeuvre comme dans la langue, ne portent pas sur ce qui est extérieur au système (ce ne serait rien dire d'autre qu'Un Tel est différent d'un autre, et retrouver la relation "langue et style"), – ce qui frappe tant les "déviationnistes" – elles sont intérieures au système " (**PP1**, p. 41). De plus, si l'on admet l'existence d'une langue littéraire, on ne peut la penser en dehors de l'histoire.

Baudelaire puis les symbolistes ont remis en cause le vers comme facteur de poéticité et Meschonnic rappelle par ailleurs que les expressionnistes allemands ne s'intéressaient guère aux figures mais au rythme (**CR**, pp. 498–501), ce qui montre que les critères changent. Cette idée de langue poétique s'obstine pourtant à chercher des preuves dans l'aveu d'écrivains : quand Proust définit la littérature comme une " langue dans la langue " ou lorsque Rimbaud s'efforce de " trouver une langue ". Ces preuves reposent en réalité sur un manquement à l'historicité des métalangages. Chez Rimbaud comme chez Proust, la langue désigne un discours, réalisation d'une subjectivité. Depuis la mise au point saussurienne, cette notion de langue ne peut pas ne pas passer pour une métaphore, une rhétorique dans la rhétorique. Certes, l'histoire littéraire fournit des exemples irréfutables mais souvent au prix d'une simplification qui occulte la diversité et la discontinuité des pratiques littéraires, en diachronie comme en synchronie. Si cette notion émerge fortement avec la Pléiade qui développait les mythologismes, un certain hermétisme, réclamait l'éloquence dans le vers alexandrin (réputé prosaïque), Clément Marot recommandait, dès **L'Adolescence clémentine**, d'user " de mots receuz communément " (**Rondeaux, 1**), exigence complétée à la fin du siècle par la revendication de clarté chez Malherbe ([Note 9](#)). C'est aussi cette conception rhétoricienne de la langue poétique, et ses variantes instrumentalistes, qui a tôt converti Mallarmé en poète de l'absolu littéraire, rompant avec " l'universel reportage " (**Crise de vers**). Héros négatif de " l'absente de tous bouquets ", de la relation perdue entre les mots et les choses, Mallarmé interprète l'arbitraire du signe comme hasard ; seul le vers ce " mot total " rémunère le défaut des langues. Meschonnic s'insurge cependant contre une représentation sélective du poète qui ne verrait que ce désir de l'origine, en excluant de nombreuses autres intuitions tournées vers une poétique de la vie. Dans **MAS**, l'auteur montre cette poétique à l'oeuvre dans l'[oralité](#)\* syntaxique, notamment par les monosyllabes en fin de vers qui entravent de manière symptomatique l'expansion rhétorique par " un dire anti-oratoire " (p. 61). Cette écriture de l'ordinaire se concentre dans l'adverbe *oui*. De **Hérodiade** à **Villiers de L'Isle Adam**, ce mot formule l'adhésion à la solitude puis au dialogue et triomphe dans le nom de " Mary " dans " **O si chère...** " transformant " l'acquiescement à la solitude " en " acquiescement à la femme " (p. 62). Dès lors, quotidien et littéraire, sujet et société ne s'opposent plus. De telles relectures battent en brèche ce cliché de " langue poétique " et tout ce que la rhétorique y associe, comme les registres de style. Sur ce point, Meschonnic a tôt écarté le problème en renvoyant aux impasses stylisticiennes de Charles Bally essentiellement liées à des questions de langue. La notion de registre, selon lui, ne peut faire un poème et, en effet, si l'on remonte jusqu'à la roue de Virgile, il faut bien admettre que ce qu'elle a forgé pour l'essentiel est " une typologie des registres " (**PP1**, p. 16). Elle a d'ailleurs obligé à la nécessaire adéquation du style et de l'objet traité. Mais le style se marque par la transfiguration qu'il opère de l'objet. Les registres déviants tels l'héroï-comique ou le burlesque, par l'effet de disconvenance entre la forme et le fond, y restent attachés. Il en découle, si l'on est logique, que l'héroï-comique ne constitue pas la spécificité du **Lutrin** de Boileau mais un genre stylistique interne au poème. A lui seul, ce genre ne peut faire une oeuvre ; elle peut d'ailleurs les multiplier. La distinction de nos jours entre vulgaire / relâché / populaire / familier / non-marqué / soutenu / littéraire ou même poétique est un artefact. Le niveau non-marqué est un présupposé normatif inexistant : tous les niveaux sont marqués et situés. Aucun n'est spécifiquement littéraire, donc tous peuvent le devenir. Par exemple, le familier chez Queneau. Du classicisme rhétorique à l'anti-rhétorique des textes contemporains (comme chez Céline, la poétisation du

populaire), cette typologie des registres a naturellement engendré une rhétorique lexicale, une esthétique du mot.

Pour Meschonnic, il n'y a pas de mots nobles ou triviaux, poétiques et non-littéraires, comme on l'a longtemps fait pour *airain – poudre – flamme – hyménée – cieux – estomac* (au seizième et dix-septième siècles pour *poitrine* réputé vulgaire) – *flanc*. La Préciosité a de cette façon, on s'en souvient, développé une éthique aristocratique (sociolinguistique) du mot par refus et détournement de la matière, du corps, ce qui était aussi une manière d'en parler. Depuis la poétique des mots égaux de Hugo ou les emplois verbaux contre-rhétoriques comme “puer” chez Baudelaire, l'idée que " tout mot peut être poétique " (PP1, p. 60) s'est davantage imposée. Les mots *télé, grenouille, glissoir* peuvent être poétiques. *Merde* aussi bien... et pas seulement par un jeu épenthétique. C'est uniquement une démarche qui considère le mot comme l'unité linguistique fondamentale qui y voit une poéticité intrinsèque et selon les époques, ostracise ou élit certains termes, éléments d'un véritable dictionnaire de la langue poétique. Mais cette démarche établit ce que Saussure critique précisément, une nomenclature, au détriment d'une pensée systémique. Les mots d'un système, mots pleins ou vides, prédicatifs ou non-prédicatifs, peuvent être la matière et les opérateurs de la valeur : des adverbes, des conjonctions, des morphèmes subordonnants... Ainsi Meschonnic démontre-t-il le caractère poétique des mots *ombre – puisque – noir* chez Hugo (EH1, pp. 61–148) ou *abeille* chez Apollinaire (PP3, pp. 56–107). Cette relecture critique expose les soubassements linguistiques de la rhétorique (Note 10). Inversement, des mots marqués par toute une histoire littéraire ne sont pas les garants d'une véritable poétique et peuvent paradoxalement la contrefaire. L'usage chez certains écrivains du dictionnaire a d'ailleurs amplifié cette idée de langue à part par une esthétique lexicale de la rareté, des archaïsmes, des étymologies, des expressions scientifiques... Si l'utilisation de certains technolectes chez Balzac ou Zola est liée à la description d'un milieu social ainsi singularisé (l'imprimerie, les mines), le mot recherché peut procéder d'une double esthétisation de la langue et de la littérature. On trouve par exemple chez Saint-John Perse le terme *adalingue*, noble anglo-saxon, qui vient du **Bescherelle**, un des dictionnaires de travail du poète. Cet " ésotérisme des mots rares " très généralisé chez Perse et qui en fait " une rhétorique " manifeste un aristocratism poétique (CR, p. 376). La pratique des mots a des historicités différentes : si Du Bellay conçoit dans **La Deffence & illustration de la langue françoise** la création de mots nouveaux comme l'enrichissement de sa langue maternelle (logique de la nomenclature), il ne dissocie pourtant pas langue et discours, ce qui n'en fait pas à tout prix un esthète de la " langue littéraire ". De même, Marivaux et l'école néologique du début de son siècle. Certes, nombre d'écrivains ont forgé des mots, pures inventions individuelles et qui ne sont pas sortis des oeuvres, mais il faut voir dans chacun d'eux " un fragment d'une vision " (DMDM, p. 188). Et Meschonnic de citer *allocutionner* chez Jarry, *ascétiser* chez Laforgue, *apostume* chez Max Jacob... Hapax, néologismes, mots courants, ces signifiants\* ne sont pas poétiques, ils le deviennent comme éléments de et dans un système de discours et " c'est quand ils sont une oeuvre dans un mot, et non plus seulement des mots dans une oeuvre, qu'ils redeviennent un monde " (ibid., p. 186). Comme pour la figure, le mot est indissociable du tout dans lequel il s'intègre. Le sens du langage n'est pas dans les mots mais dans leur relations ; c'est pourquoi le poéticien peut affirmer que " la dernière chose qui compte dans le langage, c'est le sens " (EP, p. 13), le sens des mots. De la notion de quotidien à celle de langue poétique, de la figure au mot, la

notion de système fait basculer la démarche rhétorique. La critique de l'écart compromet donc sérieusement les prétentions d'une discipline à saisir la spécificité d'un texte.

[Haut de page](#) | [Sommaire](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## La rhétorique en procès III

### 2. ENTRE HISTORICITE ET TRANSCENDANCE

L'idéologie " indéracinablement rhétorique " (**PP1**, p. 37), tour à tour ornamentaliste, déviationniste ou instrumentaliste des théories littéraires engendre plus d'apories qu'un renouvellement des questions. La poétique montre en effet qu'elle a les limites de toute *pensée du signe*\*. Par signe, il faut entendre le modèle d'une rationalité universelle qui, en dépassant le cadre strict du langage, impose sa juridiction à l'ensemble des analyses afférant aux pratiques esthétiques, sociales, politiques, anthropologiques. Leur diversité y est réduite sous la régie unificatrice d'une conceptualité unique et totalisante. Toute sémiotique transcende le fonctionnement particulier des objets qu'elle examine. Or, selon Meschonnic, la littérature remet précisément en cause cette transcendance liée au " postulat fondamental de la sémiotique, qui est le primat et l'unité du signe " (**SP**, p. 238). En faisant justement de la figure une unité supérieure au texte, la rhétorique dévoile son inféodation à la logique du signe. C'est pourquoi le critique peut y voir " un aspect du combat entre le signe et le poème " (**PR, PS**, p. 427) car elle fait de la figure un universel, non pas seulement parce qu'elle est " coextensive au langage en général " (ibid., p. 439) mais parce qu'elle se veut continue à des systèmes signifiants différents sans prendre garde à leur non-convertibilité ([Note 11](#)). Ainsi perçoit-on des allégories dans les toiles de Nicolas Poussin, des réseaux filés de métaphores dans les films d'Emir Kusturica. En généralisant ainsi la figure, la rhétorique perd simultanément la spécificité de la littérature et des autres oeuvres d'art. Il y a une forte contradiction à faire d'une unité particulière du discours son substrat essentiel : ce résultat vient de ce que l'on isole les phénomènes rhétoriques comme un niveau du discours à l'image du niveau phonologique, lexical, syntaxique pour ne plus voir que lui. Cette généralisation fait de l'analyse rhétorique une tautologie : " la figure lit rhétoriquement un poème " ce qui signifie que " la rhétorique *se sert* de la littérature pour son propre usage. Beaucoup plus qu'elle ne cherche à *servir* la littérature " (**PR, PS**, p. 431). Elle est *non littéraire* puisqu'elle ramène le poème à des catégories connues alors qu'une oeuvre littéraire est transcatégorielle. En effet, Meschonnic montre que le rythme, au contraire des grilles figurales, produit dans chaque poème une organisation unique et proprement " imprédictible ". Les universaux rhétoriques ne peuvent dire la valeur d'un texte puisqu'une figure peut exister indifféremment dans une peinture, un slogan, une publicité ou un poème. Ainsi à Jakobson qui faisait reposer la poéticité sur le principe paronomastique, l'auteur demande : " où est la différence entre *I like Ike* et de la poésie ? " (**PP1**, p. 29). La superposition structuraliste entre l'axe syntagmatique et la métonymie, l'axe paradigmatique et la métaphore fait d'une méthode formelle la recherche d'une essence du langage ajoutée au vice méthodologique qui consiste à identifier le poème à l'un de ses constituants. Le lecteur sait que de la rhétorique antique à sa restriction dans l'*elocutio*, de l'*elocutio* aux figures de style, on s'est progressivement arrêté à la métaphore comme principe définitoire du poétique pour retrouver paradoxalement une généralité présente dans la définition qu'en donnait Aristote. Mais ces généralisations sont des réductions qui oublient que le poème est l'unité discursive véritable qui contient et transcende la figure.

Cet oubli conduit à interroger le texte comme un ensemble sérié de figures. C'est dans ce sens que la rhétorique privilégie une scientificité typologique : intéressée par la nature des mécanismes figuraux plus que par leur valeur systématique, sa méthode se fait classificatoire. C'était déjà la démarche d'Antoine Fouquelin dans sa **Rhétorique française** (1555) due pour l'essentiel à la division chez Ramus entre la dialectique (*inventio* + *dispositio*) et la rhétorique proprement dite (élocution + prononciation) que traite son disciple. Ce geste se retrouve à notre époque chez Georges Molinié, par exemple, entre les figures microstructurales et macrostructurales. Mais selon Meschonnic, les taxinomies contemporaines suivent plutôt le modèle épistémologique des sciences de la nature, celui du XIX<sup>ème</sup> siècle, en recourant à des procédures assez semblables à celles des chimistes, des botanistes qui rangeaient de cette façon les corps physiques, les espèces végétales. Et de même qu'à cette époque on étudiait la langue comme un être vivant, on étudiait l'oeuvre littéraire comme un organisme. Bien entendu, les métalangages contemporains se sont considérablement modifiés mais les postulats anti-arbitraires de la rhétorique réactualisent inconsciemment ces modèles. Meschonnic dénonce, par exemple, dans la rhétorique cognitive " le rêve d'une épistémologie unitaire pour les sciences de la nature et les sciences de l'esprit (l'expression allemande) " (**PR, PS**, p. 424). La poétique constate au contraire une irréductibilité entre ces deux postures scientifiques et voit dans les rémanences naturalistes de la science littéraire un risque de déshistoricisation du poème. Il y aurait donc une forte corrélation entre la figure, l'épistémologie naturaliste et le fondement sémiotique de la rhétorique. Une construction compensatoire de l'immotivation du signifiant et du signifié ne peut être que tournée vers les choses, c'est-à-dire l'adéquation des signes et des choses. Du réalisme linguistique au sublime littéraire, cette interprétation de l'arbitraire comme finitude ontologique du langage procède de sa confusion avec la convention (opposée à la nature), confusion répétée aujourd'hui dans la science sous la forme d'un contre-sens sur Saussure car l'arbitraire doit être compris chez lui comme historicisation et historicité des signes. La déshistoricisation taxinomique fait donc de la figure une unité transcendant l'oeuvre et cette position explique sans doute l'attitude *typomaniaque* depuis l'étude des figures jusqu'à l'analyse du récit, des genres et même de la combinatoire intertextuelle.

La logique rhétorique se prolonge en effet dans l'examen des macrostructures. Le poéticien voit ainsi dans la narratologie " une *rhétorique des grandes unités* " (**PP1**, note 1, pp. 52-53). La structuration narrative d'un discours est pour Meschonnic une *dispositio* qui s'organise sur le plan essentiellement syntagmatique. Les unités narratives sont des unités discrètes et s'opposent en cela aux masses sémantiques continues de la prosodie et du rythme. En distinguant entre le récit et le récitatif (l'ensemble de ces masses continues), le récit apparaît alors comme une suite d'unités hétérogènes de sens, éléments immédiatement perceptibles à leur caractère organisationnel, séquentiel. Ces structures rhétoriques occultent cependant les unités moins directement perceptibles voire imperceptibles que sont le rythme et la prosodie, lieux véritables et essentiels de l'activité subjective : éléments d'une " infra-, une parasémantique " (**Pros.**, p. 223). Ainsi à propos de **Iliade**, VIII, 64-65 :

— x x | — — | — x x | — — | — x x | — —  
*entha d'ham (a) oimôgè // te kai eukhôle pélen andrôn*  
 — — | — x x | — xx | — xx | — x x | — x  
*olluntôn // te kai olluménôn, // rhéé d'aimati gaia.*

(Et là ensemble le cri de douleur de ceux qui sont tués et le cri de triomphe des hommes qui tuent, et la terre couleur de sang) ([Note 12](#)). Ces deux hexamètres dactyliques montrent ce que le discours fait du schéma accentuel métrique et de la longueur des mots : " un vers est la somme de ses rythmes possibles, significatifs " (**CR**, p. 532), non plus de ses mesures parfaitement conventionnelles. La forme rythmique — — — met sur le même plan **oimôgè** et **eukhôle**, les deux formes de cris ; le patron x x égalise le rapport entre ceux qui sont tués et ceux qui tuent. Si les unités rhétoriques du récit mettent en avant l'idéologie belliciste contre Troie, le récitatif réalise un sens sur lequel les unités discrètes restent silencieuses. Ces unités imperceptibles, même inconsciemment organisées, produisent ce que Meschonnic appelle le " récit du récitatif " (**Pros.**, p. 232). C'est pourquoi, réduire une oeuvre à sa *dispositio*, c'est non seulement l'interroger comme une combinatoire plus ou moins complexe, sur le modèle de la langue, c'est surtout se couper d'une sémantique qui *porte et transforme* les unités rhétoriques. Appréhendée rhétoriquement, une oeuvre, prosodiquement parlant, n'est plus alors dotée que de cadences, de nombres syllabiques, de sons expressifs : une sémiotisation du sens, une rhétoricisation du rythme. Contre cette idée, Meschonnic a montré dans **EH2**, comment le roman hugolien devient poème, notamment à propos des **Misérables**. Dans **Le dernier jour d'un condamné**, en particulier, il montre que les finales vocaliques des phrases font le paradigme du descriptif, de la notation objective, du moi tandis que les consonantiques marquent " la souffrance, la révolte, la mort par les autres " (op. cit., pp. 66–67). Dès lors, il ne semble plus y avoir discontinuité entre les unités rythmiques et rhétoriques mais homologie à tous les niveaux. Ainsi tombe la dualité entre microstructures et macrostructures. On peut toutefois émettre une réserve : dans l'étude du roman hugolien, Meschonnic semble orienter son analyse du récit vers le récitatif. S'il note qu'il peut y avoir coïncidence ou non-coïncidence entre les figures narratives et le rythme (**EH2**, p. 101), il ne va pas jusqu'à faire l'hypothèse qu'une lecture puisse contredire l'autre ou s'organiser antithétiquement (ce qui serait un nouvel effet de sens). A l'inverse, il reconnaît que des composantes prosodiques peuvent jouer un rôle de simple structuration du récit sans porter une sémantique différente des " contenus " narratifs. Mais n'est-ce pas ramener ces unités à une sémiotique, une *dispositio* rhétorique ? Cet aspect porte à conséquence puisqu'il oblige Meschonnic à distinguer des passages plus *marqués* que d'autres et, par là, à réactiver une démarche rhétorique dont justement il débattait : " le guet-apens à la mesure Gorbeau n'a rien de "poétique", ni la séance de tribunal où M. Madeleine se dénonce [...] Mais il y a des moments de récitatif, des points en maturation où le poétique vient comme l'accomplissement de la situation, où il n'est pas un élément décoratif, où il libère la tension du drame, et ce langage devient nécessaire : il remplit une fonction " (**EH2**, id.) Cette citation montre que la continuité entre récit et récitatif est pensée ici par rapport aux unités discrètes. La notion de " fonction " dans l'économie romanesque n'est pas celle de fonctionnement. En outre, dire que tel passage n'est pas poétique, même avec la modalisation, montre que si le rythme à *certaines moments* n'est pas décoratif, il peut l'être à d'autres : il n'a plus qu'une fonction structurelle justement. Parler de " moments de récitatif " ou des " points en maturation ", enfin de " l'accomplissement de la situation ", c'est réintroduire une hétérogénéisation propre à toute construction rhétorique qui contrevient au postulat d'homogénéité et d'unité de l'oeuvre entendue comme [subjectivation](#)\*. La paradigmaticité du rythme n'est pas suffisamment prise en compte mais seulement sa syntagmatique. Si la systématique du discours implique d'incessantes transformations, notamment du rhétorique au poétique, c'est précisément sur le mode de l'inaccompli. Si l'on considère comme Meschonnic que les figures (analepses, paralipses, ellipses...), dans la *dispositio* narrative, possèdent un caractère aspectuel accompli, le maintien implicite du dualisme marqué / non-marqué ne peut qu'enfermer

l'oeuvre à nouveau dans l'accompli et l'en retrancher de la valeur. Or, la conception du discours comme système hypersubjectif chez lui implique un transfert *irréversible* du rhétorique au poétique, et non son contraire. Ce transfert est l'indice même de la valeur. Au-delà de l'ordonnement rhétorique d'un roman, d'une suite de vers, d'un conte, rythme et prosodie comme [signifiante](#)\* infinie déconstruisent l'implication téléologique, la motivation rétroactive du récit (*Marcel devient écrivain*). La rhétorique du récit procède en effet d'une syntagmation, d'une intentionnalisation, d'une temporalisation du texte, et du sens du texte, non de son aspect. C'est une conception tour à tour linéariste ou combinatoire. Tel qui lit **La Princesse de Clèves** en regard de son *telos* spirituel, religieux (la réclusion) ne fait pas autre chose. C'est donc aussi dans ce sens que l'opération critique du rythme défait les genres rhétoriquement inscrits dans les oeuvres. Il n'y a pas de roman, de drame, d'épopée... Il n'y a que des discours particuliers, des passages du rhétorique au poétique.

Comme la parole devant la langue, le poème dans la rhétorique des genres n'existe plus qu'en fonction d'un modèle préexistant qui se définit comme une idéalité métémpirique (narratif, dramatique, épique ; roman, conte, nouvelle, essai, vers) qui peut pourtant disparaître, réparaître, bref varier selon les époques, les aires géoculturelles. Aussi ce que l'on met au compte de l'historicité du genre n'est en réalité que l'historicité de l'oeuvre. C'est parce qu'elle est l'action d'un sujet que l'oeuvre transforme, reforme ou déforme les genres. L'ode, on le sait, abandonnée après le XVI<sup>ème</sup> siècle, est de nouveau en faveur avec Hugo... parce que c'est Hugo. Pourtant, de même qu'elle considère l'oeuvre par rapport à la figure, la conception rhétorique envisage l'oeuvre seulement par rapport au genre. La spécificité d'un texte repose pour elle sur l'actualisation fidèle ou déviante d'une idéalité générique préalable qui ne peut être qu'inductivement construite après coup.

" Le roman, en général, n'existe pas comme **La Chartreuse de Parme** existe [...] Une oeuvre est un individu au sens logique " (**TRVP**, note 1, p. 57). Il faut donc y voir un gommage de la subjectivité de l'oeuvre qui peut aller jusqu'à l'absurde : Montaigne inventant un genre jamais repris, l'essai. Mais un hapax ne fait jamais un genre. Qui plus est, cet exemple emblématise ce sur quoi la rhétorique achoppe le plus : la particularité singulière de chaque texte. Si le genre faisait la littérature, elle serait fixée d'avance. Mais tout roman est et a été un anti-roman, tout théâtre est et a été un anti-théâtre : l'oeuvre est une critique du genre. Pour clarifier le problème, je prendrai le risque de qualifier cette critique de *translation poétique* au sens où Lucien Tesnière dans ses **Éléments de syntaxe structurale** parlait de translation grammaticale. Un adjectif épithète qui, par exemple, tend à s'adverbialiser et devient attribut, change de classe. Ce fait n'est pas de langue mais de discours, action et activité empiriques d'un sujet et nécessité de ce discours et pas d'un autre. Le genre n'est qu'une conséquence ou un effet de cette translation, *non ce qui est visé*. Une certaine modernité littéraire a mis en lumière l'acte même de translation par dénudation des procédés archétypaux d'un genre avéré. Cette dénudation expose de façon conflictuelle ce que des oeuvres classiques ou post-classiques réalisaient de façon plus subreptice mais réalisaient quand même. Ainsi Verlaine a-t-il mis en crise la notion de *poème-vers* par un affaiblissement systématique mais graduel des positions métriques fortes (césurales, rimiques) comme dans ces vers des **Poèmes Saturniens** et de **Parallèlement** : " De la douceur, de la douceur, de la douceur " (**Lassitude**) et " En triomphe par la route où je / Trime d'ornières en talus " (**Ballade de la vie en rouge**). Il ouvre ainsi la voie aux expérimentations vers-libristes où le rythme fait une critique du poème comme unité métrique sans pour cela abandonner totalement le vers. La dichotomie prose / poésie est une division rhétorique. Aristote distingue, quant à lui, la prose, l'éloquence et la poésie, même si aujourd'hui " tout se passe comme si la tripartition rhétorique voisinait, sans cohérence aucune, avec la bipartition, qu'à la fin elle ne dérange pas " (**CR**, p. 405). La prose comme genre est identifiée au parler, au langage véhiculaire, la poésie au vers. Mais dans la **Rhétorique**, Aristote dissocie rythme et mètre et considère la prose comme un style lié, coordonné (1409a). Elle possède un rythme propre. Enfin, dans la **Poétique**, le philosophe ajoute que " le poète doit être artisan de fables plutôt qu'artisan de vers " (1447b). Il échappe aux confusions contemporaines. Au

XVI<sup>ème</sup> siècle déjà, les poétiques baroques avaient bousculé cette dualité rhétorique prose–poésie : elles tendaient à multiplier les rejets et les contre–rejets externes, marquant ainsi la prééminence du discours sur le vers. Ce que ces translations exposent est donc l'oeuvre comme activité d'un sujet, le sujet comme déplacement des genres, et peut-être au bout du compte, la neutralisation de cette catégorie comme rationalité pertinente du poétique. La rhétorique des genres est un savoir préconstruit de la littérature, ce qui explique sans doute sa difficulté à distinguer entre une oeuvre moderne et une oeuvre académique puisqu'elle recherche dans une oeuvre nouvelle des idéalités déjà existantes ou théoriquement déductibles. Elle est donc tournée vers le passé ou le virtuel quand la poétique regarde vers l'avenir. Pour Meschonnic, en effet, il y a dans toute écriture une utopie que résumerait assez bien ce propos de Marguerite Duras : " Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité [...] Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine [...] Ecrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après " (**Ecrire**, 1993). C'est ici qu'intervient la notion d'*inconnu* chez Meschonnic. Le sujet du poème est à lui-même son propre inconnu, cette quête asymptotique et indéfinie de soi. Chaque fois qu'un écrivain entreprend une nouvelle oeuvre, c'est une exigence de réinvention de soi, de son langage qui se manifeste : une éthique. Son absence caractérise au contraire les oeuvres qui se répètent ou se prolongent par d'autres moyens. Les **Poésies** de Lautréamont sont aux **Chants de Maldoror** cette absence de réinvention. L'auteur déplace ici en l'amplifiant l'analyse déictique de Benveniste. Le je qui est une forme linguistique vide ne réfère que dans une situation particulière et chaque fois différente. Est je qui dit je et tout nouvel acte de parole réinvente chaque fois ce je. Sur le plan littéraire, Meschonnic parle de *recommencement*. C'est donc un acte historique (pris dans une singularité situationnelle) et éthique (une réinvention). Aussi peut-il logiquement déclarer : " la figure est une figure. Elle n'a pas d'éthique. " (**PR, PS**, p. 430). On peut généraliser ce propos aux structures narratives, aux genres, à la combinatoire intertextuelle.

Une critique de la rhétorique mène droit en effet à une récusation des notions d'hypotexte et d'intertexte. Qualifier de rhétorique de telles notions a de quoi surprendre mais quand on songe qu'elles mènent à considérer les oeuvres comme la réécriture de modèles littéraires, de *topoi*, d'éléments thématiques ou formels antérieurs, c'est une représentation culturelle de la création qui s'en dégage. Meschonnic y voit une approche périphérique qui ne pénètre jamais dans le poème. La notion de recommencement invalide l'idée reçue depuis André Malraux qu'on écrit parce qu'il y a eu des livres avant nous, qu'on peint ou qu'on sculpte parce qu'on a contemplé des toiles ou des sculptures. Beaumarchais n'a pas écrit sa trilogie en fonction d'un archétype comique, celui de Molière, par exemple... Cette position ne dissimule–t–elle pas cependant une conception rémanente de l'originalité ? On a montré qu'une telle notion suppose une liberté de l'expression et appartient au contraire à la rhétorique, au style comme émanation de la personnalité ou de la personne, privilège donné sur la fonction de sujet dans l'écriture. Il ne s'agit pas de nier les continuités d'un auteur à un autre mais de montrer que les relations intertextuelles ou hypertextuelles se pensent sur le mode rhétorique de transformations ou imitations (à valeur ludique, sérieuse...) ([Note 13](#)) en effaçant l'activité subjective qui en est le fondement au profit d'une analyse des procédés de réécriture, de redistribution. Prendre acte de la subjectivité conduit à penser le " rapport de poète à poètes " (**PR, PS**, p. 455) comme une relation elle-même particulière et inventée, c'est–à–dire comme ce qui manifeste déjà éthiquement l'individuation littéraire. Cette relation intersubjective pour Meschonnic est une relation dialogique et critique, non un jeu formel. De ce point de vue, l'oeuvre de Pierre Ménard n'est pas éthique mais bien académique. La relation interdiscursive porte autant sur les marques formellement et immédiatement perceptibles du récit, les énoncés, que sur la signifiante. Elle travaille autant à la transformation d'une énonciation B qu'à la transformation dans celle–ci de l'oeuvre A avec laquelle elle dialogue. Je propose de distinguer entre un processus circulaire qui implique une reconnaissance de l'oeuvre A dans l'oeuvre B, de ses constructions rhétoriques (que

cette dernière peut à l'occasion survaloriser à des fins parodiques, pastichielles...), et une relation unilinéaire, irréversible qui met en valeur le travail de signifiante spécifique à B, lié aux unités du récitatif. Cette trajectoire qui redouble la relation rhétorique en cercle est d'ordre aspectuel puisqu'elle manifeste un point de vue critique sur l'objet A : à la valeur A, rhétoriquement reconnue, renvoie une contre-valeur B ; au sujet A, un contre-sujet B. Mais ce dialogisme critique valorise aussi les filiations continues entre poètes. L'oeuvre B reconnaît par son opération même la modernité de A et manifeste rétroactivement son historicité propre. C'est de cette façon, il me semble, que Henri Meschonnic analysait les prosodies du regard de Baudelaire à Scève (**RV**, pp. 127–135). Ainsi ce banal problème exhibe le caractère conflictuel des rapports entre la rhétorique et la poétique.

[Haut de page](#) | [Sommaire](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## La rhétorique en procès IV

### 3. LANGAGE ET ACTION

Cette dynamique permet de surmonter les impasses dualistes inhérentes à la pensée figurale. L'actualité et l'efficacité de la rhétorique se situent plutôt " dans les recherches sur la présupposition, ou sur l'argumentation " puisqu'elle y " retrouve son passé le plus ancien, qui est d'être une logique. Celle des sophistes " (**RV**, p. 71). De la Sophistique à Aristote jusqu'à Chaïm Perelman, sa modernité tient en effet à cette " première pragmatique " ou " pragmatique inaugurale " (**PR, PS**, pp. 436 & 424). Il ne s'agit pas ici d'un fantasme oecuménique (pouvoir enfin réunir la poétique et la rhétorique) non plus que d'une attitude nostalgique car l'historicité d'Aristote, des Sophistes, celle de Meschonnic sont bien différentes mais communiquent fortement sur ce point. Si l'auteur rappelle ainsi l'aspect anthropologique des réflexions ou des usages sophistiques du langage, il accentue sur ce point la distinction entre Aristote et la tradition aristotélicienne. De même, il constate une véritable discontinuité entre Platon et l'auteur de la **Rhétorique**. Alors que le **Cratyle** et **La République** placent les questions du langage et surtout de l'art à l'arrière-plan d'une ontologie, en termes d'essence et de vérité, Aristote les interroge de l'intérieur des relations humaines. En s'intéressant aux procédures logico-sémantiques, le philosophe focalise son analyse sur le fonctionnement rhétorique. A cet égard, il est curieux de noter qu'en dehors d'Aristote, c'est Kenneth Burke qui retient le poéticien plus que les travaux de la Nouvelle Rhétorique de Perelman à Meyer ([Note 14](#)). En effet, le critique américain, pourtant tourné vers l'argumentation, ne se coupe pas d'une pensée de la signifiante. Chez lui, la rhétorique " se confond avec le langage tout entier " par une " indifférenciation entre la littérature et n'importe quelle sorte d'action par écrit " (**PR, PS**, p. 436). Ce nivellement met fin au clivage et à l'autonomie respective du discours quotidien et du discours poétique, car c'est en reconnaissant des fonctionnements similaires et communs que l'on peut ensuite mieux évaluer ce qui fait la particularité de chacun. Surtout, cette indifférenciation dégage clairement les enjeux sociaux, éthiques et politiques de la littérature. L'esthétisme des figures, lui, n'affiche qu'un apolitisme et un amoralisme mais la rhétorique argumentative montre rétrospectivement combien cet apolitisme, cet amoralisme ne constituent qu'une attitude, possible parmi d'autres, des liens nécessaires entre politique, éthique et langage, attitude qui a précisément pour effet d'occulter ces rapports.

Ces enjeux se manifestent nettement dans la rhétorique de la communication. Toute communication est pragmatique et située. La tripartition déjà chez Aristote entre *logos*, *ethos* et *pathos* infirme l'idée d'un schéma communicationnel invariant qui transcenderait les circonstances dans lesquelles s'effectue un discours, puisque l'efficacité de celui-ci dépend du lieu, du temps, des personnes (orateur, auditoire), et des passions, des dispositions qui y sont engagées. De fait, la rhétorique communicationnelle ne tourne pas le langage vers le monde mais vers la société : le langage n'a affaire au monde que par cette médiation sociale, ce qui signifie à l'inverse que la société ne précède pas l'acte de langage. Si la communication est action, c'est en tant qu'elle contribue au processus de socialisation. Puisque, socialement, le langage possède une fonction structurelle, il en découle que la

littérature ne saurait être que sociale. L'action communicationnelle interdit dès lors d'interroger la société et le langage sur le plan de l'origine car cette question présuppose justement comme condition l'existence de la société et du langage. La rhétorique ne fait que démontrer ici ce qu'énonçait pour Meschonnic le **Cours de linguistique générale** en 1916 : il n'y a d'origine que dans le fonctionnement, ce qui veut dire que tout fonctionnement n'a pour origine que le fonctionnement qui l'a précédé. Il y a toujours eu action communicationnelle et sociale avant que je ne communique ou ne m'associe : socialisation et communication sont des actions indéfiniment recommençantes. Si la poétique accorde de l'importance à la théorie burkienne de la société communicante, elle rappelle que la communication n'est action qu'à condition d'établir les individus en sujets de l'interlocution. La communication qui actualise une pluralité de visées pratiques a pour condition elle-même l'action linguistique qui fait que chaque personne (unité indivise) s'instancie comme sujet, c'est-à-dire comme être signifiant. La relation d'interlocution qui instaure la socialité est aussi éthique pour Meschonnic. Puisque tout je implique un tu, tout sujet fait d'autrui un sujet ; dans le domaine littéraire, le sujet du poème transforme son lecteur en sujet. " Est sujet celui par qui un autre est sujet " (**PR, PS**, p. 142). Et s'il y a, comme il a été montré, une éthique de l'invention de soi, on peut supposer symétriquement une éthique de la coénonciation. Son absence est manifeste lorsque, par exemple, les surréalistes appliquaient une lecture idéologique et non poétique au fameux vers de **Lueurs de tirs**, section de **Calligrammes**, " Ah Dieu ! que la guerre est jolie ", en l'isolant, sans voir le jeu entre " Ah Dieu ! " et " Adieu " du poème **L'Adieu au cavalier** qui induit l'ironie dans le récit de la relation amoureuse. Dérision qui déplace le cliché 14–18 des bonheurs troupiers (**Pros.**, p. 230). Ce problème à lui seul limite la pertinence du critère communicationnel dans la mesure où il est orienté vers l'information, le message ou l'idée. C'est pourquoi, Burke, comme le relève Meschonnic, rejoint logiquement et sans le savoir Jakobson, en posant que le langage est " a kind of symbolic action, for itself and in itself " (**Rhetoric of motives** cité dans **PR, PS**, p. 436), ce qui est revenir à la rhétorique de l'écart, envers de la rhétorique communicationnelle. La poétique parle plutôt d'activité dialogique nécessairement multiple. La communication est donc interne au dialogisme qui porte, lui, sur la totalité du langage. En effet, " il est linguistique avant d'être littéraire. Il est déjà dans le mot *je*. Il est dans l'inter-subjectif essentiel au langage, autant que dans le caractère agonistique de la conversation " (**CR**, p. 454). Par ailleurs, s'il y a bien communication en littérature, celle-ci est aussi contrainte que la communication orale / écrite de tous les jours. Simplement, si les conditions de la communication disparaissent avec la situation qui l'a produite dans le quotidien, le poème suppose la transformation de ces conditions, une fois cette situation initiale révolue. L'activité dialogique et avec elle, les potentialités d'action de la littérature, ne peuvent se prolonger que si la relation entre le je et le tu est elle-même réinventée dans chaque oeuvre et se réinvente dans chaque acte de lecture. La nature éthique de cette relation, dialogique plus que communicationnelle, poétique plus que rhétorique, révèle ainsi l'action critique de l'art sur la société, le fondement énonciatif de cette action.

Cette relation possède cet avantage toutefois d'interroger le langage dans sa dimension socio-culturelle. Toutes les expériences qui constituent la vie des individus sont historiques. Meschonnic note " l'idée forte, constante chez Burke " que " socialement, il n'y a pas d'un côté les faits (historiques) et de l'autre du langage, de la littérature. Tout ce qui est social est d'ordre symbolique " (**PR, PS**, p.

387). Langage et faits sociaux sont interdépendants, ce qui, subséquemment, conduit à penser que le langage permet d'interpréter la société. La nature et la condition symboliques de l'homme constituent une anti-nature puisque Burke parle " de l'emploi du langage comme moyen symbolique pour induire à coopérer des êtres qui par nature répondent aux symboles " (ibid., p. 436). Les relations humaines sont ainsi fondées sur des intérêts, des stratégies symboliquement construits y compris dans " le montré et le caché " (p. 437), ce qui inclut l'analyse présuppositionnelle. Ce problème renvoie, au delà de Burke, aux connexions entre rhétorique et pragmatique. De telles approches ancrent l'analyse sur le plan empirique des discours en y intégrant le contexte extralinguistique, l'aspect corporel ou gestuel et la dimension sociale inséparables de l'acte discursif. Mais elles négligent son oralité par leurs postulats logicistes (sujet / prédicat, posé / présupposé) en oubliant qu' " il n'y a jamais dans un discours d'unité de pur contenu " (EP, p. 119). De plus, l'herméneutique pragmatico-rhétorique pêche souvent par paraphrase. Si l'on prend, par exemple, l'*incipit* du **Cid** de Corneille : " Elvire, m'as-tu fait un discours bien sincère ? / Ne déguises-tu rien de ce que a dit mon père ? ", la logique pragmatique le traduira en : Elvire a fait un rapport, Chimène a un père qui a dit quelque chose. Elle explicite des effets de sens mais reste focalisée sur l'énoncé. La présupposition n'échappe pas à la logique du signe, à la domination du signifié. Si Meschonnic postule une continuité entre la rhétorique argumentative et l'oralité poétique, il est bien obligé d'y intégrer la logique présuppositionnelle et la critique qu'il produit de ses implications épistémologiques est insuffisante pour montrer comment argumentation et oralité s'articulent. Puisque le rythme n'est pas un niveau du discours – supra-segmental –, ce à quoi le réduit précisément la pragmatique, on peut en déduire que l'aspect logique de l'énoncé n'en constitue pas un non plus. En montrant comment Burke prend en compte ces deux aspects dans une étude du discours hitlérien (PR, PS, p. 401), l'auteur souligne la nécessité pour la rhétorique de se prolonger dans la poétique, mais ceci, sans démontrer *pratiquement*, et en l'occurrence, *pragmatiquement* leur interaction. Il ne suffit donc pas de poser " le pluriel interne du discours " (EP, p. 120), encore faut-il en décrire les modes de fonctionnement dans le cas précis ([Note 15](#)).

La fonction persuasive que la communication et la présupposition mettent au centre des préoccupations rhétoriques réduit cependant de telles réserves. Ce ne sont pas seulement certaines évidences indiscutables, " art d'agir sur les attitudes [...] art de prouver les contraires lié à la dialectique " (PR, PS, p. 393) qui passent rapidement sur un passé riche et complexe de la rhétorique, que le renouvellement des modalités de leur analyse chez Burke qui intéresse Meschonnic. Il semble, en effet, partager son point de vue selon lequel elle se définit comme la " manipulation des croyances des hommes à des fins politiques " (ibid., p. 436) sans définir d'ailleurs pour lui comme pour Burke le terme de croyance. Est-ce une allusion à la *doxa* ? Mais la *doxa* est l'opinion, non la croyance. Sans doute cette dernière n'est-elle pas à entendre comme forme de conscience dissociable de son actualisation linguistique : elle est elle-même d'ordre symbolique. Elle situe en tout cas très clairement le caractère de technique, de savoir-faire de la rhétorique et non de science spéculant sur le vrai. Aristote déjà rappelait qu'elle traitait pour l'essentiel du vraisemblable, notion extensible de son sens logique à sa valeur fictionnelle pour l'écrit littéraire, à ceci près toutefois, que la poésie est souvent une anti-fiction, que les productions contemporaines (les pratiques romanesques notamment) ont depuis une moitié de siècle au moins mis en crise le principe de vraisemblabilité ou de vraisemblance qui semblait y régner

jusqu'alors. Cette rhétorique technique conçoit les signes comme des moyens de l'action, donc en relation avec une situation. L'enjeu en est " ce que nous font les signes, ce qu'on en fait aux autres " (p. 405). Le langage nous organise autant que nous l'organisons. Le refus de la coopération chez un individu présuppose la coopération, son implication dans l'activité symbolique : on ne peut donc répondre négativement à une action symbolique que par une action elle-même symbolique. Enfin, " l'utilisation des symboles inclut la mauvaise utilisation des symboles " (p. 392). Cela signifie que la rhétorique n'est pas par nature foncièrement mauvaise ou trompeuse mais que son caractère duplice est en réalité imputable à son emploi et peut-être au sujet qui en fait usage, non à une quelconque essence présumée de la rhétorique. Non seulement l'action symbolique comme visée pratique détient une qualité intrinsèque (bonne ou mauvaise) mais l'emploi ou le non-emploi du langage constituent eux aussi une action symbolique. Où poétique et rhétorique divergent cependant, c'est lorsque les oeuvres littéraires sont considérées par Burke comme des " réponses à des questions par la situation où elles sont venues " (p. 395), ce qui présuppose pour la rhétorique que la situation possède les conditions qui rendent possible l'activité symbolique, qu'elle possède les questions auxquelles celle-ci est amenée à répondre (schème informationnel) en oubliant que la langue fonde autant la situation que celle-ci le conditionne ou l'implique. Là où les deux théories convergent, c'est lorsqu'elles entendent la situation comme l'ensemble des stratégies qui la définissent et l'identifient. Le fonctionnement d'une stratégie, d'un signe comme action est indissociable de la situation où ils sont émis. Compte moins alors la nature étiologique ou téléologique d'une stratégie que sa valeur liée à son utilisation en situation. Si, de façon régressive, la rhétorique étudie cette stratégie en termes de sens, elle la relie toutefois à la notion de style entendue comme " une *attitude*, par quoi, commente Meschonnic, la notion de style est *morale*. L'équivalence de *style* et de *moral* retrouve, ou plutôt continue la rhétorique d'Aristote " (**PR, PS**, p. 391). Le style n'est plus une sérialisation esthétique de figures mais une manière de dire qui est une manière de vivre. Cette manière de vivre est une manière d'être avec les autres. Elle oblige donc autrui à une attitude, ne serait-ce que du fait de la transcendance du je sur le tu. L'histoire rhétorique des relations humaines est l'histoire de ces transformations réciproques infinies. C'est donc l'histoire des subjectivités.

En effet, l'idée d'un langage comme action implique l'instance qui opère cette action. Or, sur ce point, Meschonnic note l'absence complète de théorie du sujet dans la rhétorique, c'est-à-dire l'absence d'un sujet spécifique à l'objet théoriquement construit par la rhétorique. Cette dernière présuppose un sujet qui n'est le plus souvent qu'un produit de l'anthropologie traditionnelle. Si Kenneth Burke " renouvelle l'humanisme " (ibid., p. 405), il ne peut avoir du sujet qu'une conception humaniste renouvelée, celle d'agent ou d'acteur, puisque sur un mode nominaliste, le sujet y est défini comme un individu dissocié du groupe social, ce dernier étant la somme des individus qui le constituent. De son côté, la philosophie de Perelman envisage la personne par rapport aux actes produits qui en construisent l'image sociale. Cependant, " la stabilité de la personne n'est jamais complètement assurée " ( [Note 16](#) ), elle peut ne pas coïncider avec son image ; aussi est-il possible de " mieux comprendre ses actes [...] grâce à la notion *d'intention* " (ibid., p. 271). Mais ce qu'ont voulu dire Boccace ou Lope de Vega, nous n'en savons rien. Ce sujet psychologique ne peut être qu'un sujet unitaire, l'agent, un sujet décisionnaire. Or les pratiques littéraires de Nerval à Michaux en passant par Baudelaire et Rimbaud ont

montré que le sujet est avant tout pluriel. L'orateur, le locuteur ou l'énonciateur, comme on voudra, réactualisent un modèle culturel de l'individuation qui n'est spécifique ni au langage ni au poème. Ils peuvent être indifféremment sujets de l'histoire, de la société, de la conscience, du langage : ils peuvent donc se passer du langage, exister sans lui. La poétique montre au contraire qu'il n'est non seulement pas de modèle unique et absolu du sujet mais que tout sujet est relatif à son objet (sujet *de* quoi ?) Il y a bien pourtant un sujet de l'action symbolique. En s'efforçant de penser une poétique du sujet, Meschonnic retrouve paradoxalement la rhétorique lorsqu'elle met en évidence que " le lien entre la littérature et les autres formes d'action par le langage est la *force* des mots. Pas leur sens, leur force " (p. 392). Seule cette notion semble conjoindre rhétorique et poétique, subjectivité et action, argumentation et rythme. A l'origine, la force désigne en rhétorique l'efficacité d'un discours et de ses effets ; on l'associe à l'énergie par opposition à la grâce, au naturel. Mais la force ici ne désigne pas une qualité du style mais l'action du langage, non ce qu'il dit mais ce qu'il fait. Elle est indissociable des modes de signifier dont Meschonnic dégage quatre aspects. Le *parler-de* qui est le plus focalisé sur la référence puisque parler, c'est toujours parler de quelque chose. Quand le pragmatisme rhétorique ne l'envisage pas en termes de situation, il reste tributaire d'une conception réaliste du rapport entre les signes et les choses. Le *parler-de* rend indissociable référence et énonciation : le *ce-dont-on-parle* est inanalysable sans le *comment-on-en-parle*. Le *dit* ensuite concerne l'énoncé, le produit linguistique résultant de l'énonciation. L'énoncé appartient au domaine du signe par opposition à la phrase qui ouvre pour Benveniste au discours. Mais Meschonnic y inclut aussi la phrase et considère le discours comme un *système* aux réalisations empiriques variables : mot, syntagme, phrase, texte. Lorsque la rhétorique privilégie le dit, elle se coupe du discours. Il en va ainsi de l'analyse des figures qui conduit à une technique d'échantillonnage en disposant " ahistoriquement, atextuellement ses exemples en fonction d'une idée générale, d'un thème " (**PR, PS**, p. 437). A l'inverse, la structuration argumentative est transphrastique, transénonciative. Le *dire*, quant à lui, est l'énonciation comme mise en fonctionnement de la langue par un individu qui s'en approprie les signes. Ainsi soumise à un processus de sémantisation, la langue devient discours. Le *dire* est pragmatique mais dans la mesure où c'est un acte, sur le plan littéraire, il ne peut que désigner celui " de faire un poème. Une théorie du *langage* n'a rien à en dire. Elle retomberait dans la psychologie, la conscience, l'intention " (**CR**, p. 64). C'est pourtant dans ces ornières que s'enfonce la rhétorique lorsqu'elle recourt aux méthodes de la pragmatique. Le *faire*, élément essentiel qui présuppose tous les autres : l'énonciation n'y est plus seulement un acte, elle l'implique mais en tant qu'elle se définit comme fonctionnement. La rhétorique de Burke approche aussi cette notion de fonctionnement. Meschonnic parle non plus d'acte mais d'activité. Si l'acte d'énonciation est une combinaison séquentielle ou substitutive de signes en vue d'un sens (un intenté), le faire est la signifiante infinie qui traverse sur le plan paradigmatique et syntagmatique les signes par la prosodie et le rythme. Le faire implique l'action puisqu'il consacre l'union dialectique du dire, du vivre et de l'agir. Le faire est une pragmatique du rythme et de la prosodie. Si les mots ont une force comme le montre la rhétorique, ce n'est pas par les seules vertus locutoires de l'organisation des arguments ni illocutoires de leurs effets mais parce que le rythme et la prosodie motivent les mots qui constituent ces arguments. Là où la rhétorique voit une force des mots, Meschonnic montre qu'il s'agit d'une force du discours qui est le faire d'un sujet, c'est-à-dire d'une force des mots dans le discours. On comprend alors que le poéticien puisse critiquer la traduction traditionnelle de *vis*

*verborum* de Cicéron en " sens des mots " au lieu de " force des mots " (**PR, PS**, p. 130). L'action d'un poème n'est pas dans ce qu'il en dit mais dans ce que l'énonciation transforme de l'énoncé ([Note 17](#)).

Toutes ces considérations tendent, il est vrai, à valoriser davantage la rhétorique de l'argument que celle des figures. C'est qu'elle met à nu des enjeux fondamentaux pour la poétique : l'éthique, la société, le sujet. A cet égard, si Meschonnic relève chez Burke " une reconnaissance mutuelle de l'anthropologie et de la rhétorique " (ibid., p. 436), l'interaction entre rhétorique et poétique fondée sur l'action est, à son tour, la condition d'une anthropologie du langage. Cette dialectique " interdisciplinaire " participe de l'exigence anthropologique d'être " une critique de la science. Dans ce qu'elle a de régional " (**CR**, pp. 17–18). La coupure entre rhétorique et poétique ne peut que favoriser un double repli autistique qui a pour conséquence le plus souvent une formalisation technique et descriptive de l'objet littéraire sans théorie du sujet, de la société, sans éthique. La pertinence de rationalités ainsi régionalisées est limitée par la sectarisation même de leurs opérations théoriques et empiriques. Le risque en est le plus souvent que " la rhétorique dévore la poétique " (**PR, PS**, p. 404) et rend donc impossible une poétique en se généralisant en modèle explicatif nécessairement partiel appliqué au tout de l'objet littéraire. C'est ce qui se passe chez Gilles Declercq qui ne voit plus que des figures logico–argumentatives de Shakespeare à Chateaubriand en passant par Tocqueville et Georges Duby. Le rhétoricien ne fait plus alors la différence entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas ([Note 18](#)). Il manque là encore le problème de la spécificité. Meschonnic, de son côté, confesse une certaine discontinuité entre les deux disciplines : " la rhétorique s'arrête là où commence la poétique " (ibid., p. 398). S'il en est ainsi, la poétique ne saurait pour autant incarner une simple annexe complémentaire de la rhétorique. C'est pourquoi l'auteur propose le geste inverse, " incluant alors la rhétorique dans la poétique " (p. 552). Mais n'est–ce pas refaire l'opération de Jakobson ? Après avoir assujetti la poétique à la linguistique, ne serait–on pas tenté maintenant de subordonner la rhétorique à la poétique ? En vérité, sa position est très nuancée. C'est l'annexion de la poétique par la linguistique qui en fait une rhétorique néo–classiques des figures. En rattachant la rhétorique à la poétique, cette identification n'est plus possible au contraire, et permet de délimiter le champ spécifique d'application des deux disciplines. Ainsi, postuler cette réciprocité met fin à la double régionalisation de la poétique et de la rhétorique tout en préservant leurs compétences respectives dans le projet global d'une anthropologie. La rhétorique peut alors se définir comme une " discipline du sens " telle qu'elle consiste à " reconnaître le sens du sens, partout où est présupposé du sens " (**PR, PS**, p. 129). Elle participe, dès lors, à une " réflexion sur les conditions de la modernité " (**La Pensée dans la langue**, p. 9). Mais cette modernité passe aussi par sa politique.

[Haut de page](#) | [Sommaire](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## La rhétorique en procès V

### 4. POLITIQUE DE LA RHETORIQUE vs POLITIQUE DE LA POETIQUE

La politique d'un métalangage est ce qui en ressort de théorie de la société. Le poème déjà suppose une politique, non parce qu'il l'énonce directement comme dans tel fragment des **Lettres philosophiques** de Voltaire ou des **Mémoires** du Cardinal de Retz mais parce que " le politique est dans la structuration même du langage " (**PP2**, p. 73). Le politique du discours littéraire est dans l'énonciation avant d'être dans l'énoncé. Aussi Henri Meschonnic a-t-il reconnu très tôt que " la théorie du rythme est politique " (**CR**, p. 9). Il distingue sur ce point la politique du politique. Si la politique est l'art, la pratique ou encore les manières de gouverner les sociétés, le politique, terme plus récent (1927) désigne plutôt " la recherche de la valeur " (**PR**, **PS**, p. 25) en politique, autrement dit l'éthique dans la politique. Si l'éthique régit la politique, celle-ci se définit alors comme la manière de gouverner une société en vue du bien des individus qui la constituent. Or sur ce plan, rhétorique et poétique ont en commun l'éthique, le social et l'Etat, et pourtant leurs politiques divergent. La rhétorique repose sur l'épistémologie duelle du signe (figures / arguments, signifiant / signifié, norme / écart, sujet / société) : sa politique est celle du signe. Inversement, la poétique est une politique historique du langage fondée sur une épistémologie de la pluralité qui unit dialectiquement les catégories que la rhétorique sépare. Pourtant, l'alliance anthropologique postulée entre la poétique, l'éthique, le politique et la politique est impossible et impensable sans la rhétorique. Si la poétique doit d'éviter le formalisme à l'approche argumentative, à leur tour, les notions de valeur et de système subvertissent la logique figurale de la rhétorique et cette réciproque transformation de la rhétorique et de la poétique l'une par l'autre passe par le politique. La politique de la rhétorique est une " politique de l'écart " (**CR**, p. 426) : du Groupe  $\mu$  qui réactualise l'idée valéryenne de poésie comme fête du langage et fait de l'individu, sociologiquement impensé (lettré ou poète), le seul être authentique ([Note 19](#)), aux postures avant-gardistes de **Tel Quel**, le structuralisme littéraire a incarné une rhétorique de la rupture. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une rupture avec la démocratie libérale et ses inégalités, avec le marxisme dogmatique et les savoirs universitaires réputés académiques. Sa superposition entre matérialisme dialectique et matérialisme littéraire se traduit logiquement par l'appel révolutionnaire sans révolutionner la signification du discours. La levée des tabous qui passe par une lexicalisation du sexe et de la scatologie n'atteint qu'au dit et non au faire. Ces éléments rhétoriques " définissent socialement politiquement un comportement bourgeois chrétien réactionnel " (**PP2**, p. 22) ([Note 20](#)). C'est pourquoi Meschonnic privilégie plutôt la dynamique de l'action qui montre " la force de cette tenue corrélative " (**PR**, **PS**, p. 22) entre politique, éthique, rhétorique et poétique, geste cependant problématique puisqu'il confirme la dissociation entre la figure et l'argumentation en privilégiant l'une au détriment de l'autre ; ambivalent aussi en ce qu'il reconnaît les rémanences taxinomistes dans l'étude des situations pragmatiques chez Kenneth Burke, par exemple, ou une pensée " déductive, normative, logico-naturaliste " (**PR**, **PS**, p. 91) chez Aristote, que la poétique ne peut présupposer sous peine de juxtaposition épistémologique. La critique politique met fin précisément à ces incompatibilités et à l'isolement de catégories qu'on a eu de cesse depuis Aristote de séparer.

Politiquement, l'écueil majeur de la rhétorique est l'instrumentalisme. Tantôt, en effet, elle subordonne le langage à la politique, tantôt elle l'en retire pour mieux en avouer le lien. En convertissant le langage en moyen du pouvoir ou, au contraire, en instrument dirigé contre le pouvoir, la rhétorique échoue à fonder une politique et une éthique critiques : " Deux dangers, au moins, à éviter, dans la recherche d'un rapport au politique et à l'éthique. L'un, le politisme – la politisation directe : ne reste que l'énoncé [...] L'autre, le moralisme abstrait. Façon subtile de séparer. L'esthétisme. Mais une esthétisation de la morale. Politisme, moralisme – deux primats de la rhétorique " (**PR, PS**, p. 167). Réduits au rhétorique, politique et éthique s'autonomisent, n'interagissent plus. La politique y devient une pratique *cynique* ou *réaliste*, et la morale, une contemplation du bien comme fin en soi, c'est-à-dire l'absence d'une pratique du bien que rend possible son lien au politique. L'esthétisation du bien ne peut être qu'une politique de l'ordre moral. Puisque la rhétorique mène à une dualisation de l'éthique et du politique, elle rend impossible une transformation de la pensée politique et éthique, et, par conséquent, les conditions d'une transformation politique et éthique du monde social. Qu'il se traduise en conservatisme de l'ordre social ou pas, cet instrumentalisme politique de la rhétorique manque la transformation du langage par le politique et du politique par le langage. A l'état traditionnel de la pensée du langage répond l'état traditionnel de la pensée politique, et leurs effets sur les pratiques, y compris lorsque la rhétorique se retourne contre l'Etat et le pouvoir. Dans la mesure où, rhétoriquement, la politique n'est que de l'énoncé, elle méconnaît la fonction de sujet en chaque individu. Il n'est pas de place alors politiquement pour l'individuation, pour une individuation politique. L'état traditionnel que la rhétorique maintient politiquement constitue un obstacle à la spécification d'un individu en sujet par le politique et l'éthique, à la spécification du politique et de l'éthique par un sujet. Ce mode de spécification de l'individu en sujet c'est-à-dire en unité politique et éthique différenciée fait non seulement l'unicité d'un sujet mais le rapport transsubjectif du sujet à la société puisque ce mode de spécification se fait par le politique et l'éthique. Autrement dit, en maintenant une politique du signe, la rhétorique maintient une représentation du sens et du sens de l'individu et de la société selon le signe : cette politique occulte le signifiant, le sujet, la transsubjectivité. Cette représentation du sens du signe contribue à une rationalisation extrême du politique qui va jusqu'à la raison d'Etat : la rationalité politique du signe que la rhétorique soutient exclut alors comme altérité inintelligible toute forme de critique qui échappe à cette rationalité. Contre une rationalité qui se prétend unique et totale et en impose la représentation, cette contestation montre les limites de la politique du signe, ses violences, ses dangers. La domination politique du signe entrave doublement la subjectivation : non seulement elle ignore la fonction de sujet en chaque individu mais son hégémonie contraint l'individu à une défense de l'individu comme corps (violence, incarcération), comme conscience (division de l'univers social), comme appartenance (classes / groupes sociaux, dominés / dominants), c'est-à-dire à imposer une représentation non critique de l'individu, de la notion d'individu. A l'inverse, le mode de spécification de l'individu en sujet montre que le sens ou plutôt la valeur du politique et de l'éthique dépend de cette spécification. Il y a corrélation entre l'individuation sur le plan du discours et l'individuation sur le plan politique. Comme l'individu s'approprie les signes de la langue, son individuation est aussi une appropriation subjective du politique. Si l'instanciation de l'individu en sujet se traduit par une sémantisation de la langue, cette même instanciation a pour effet une sémantisation subjective et collective du politique. C'est par l'absence de la poétique que la rhétorique manque la

double individuation par le discours et par le politique. Si comme l'avance Henri Meschonnic, poser " les problèmes du langage sur le plan politique, revient à viser la tenue corrélatrice d'une théorie du langage et d'une théorie de l'histoire " (**EP**, p. 65), la politique de la rhétorique ne peut qu'être hors histoire ou la viser pour mieux la manquer. En effet, l'individuation dans et par le discours implique une individuation dans et par l'histoire. Sujet du discours et sujet de l'histoire sont un. Cette individuation, là encore, est une sémantisation de l'histoire et si elle fait de l'individu un sujet (du langage, de l'histoire), elle est la condition de l'action historique en ouvrant aux possibilités de transformation de la société et des sujets sur un mode critique. Si " une politique de l'individuation est en jeu " (**CR**, p. 13) pour la poétique, et totalement absente dans la rhétorique, Burke et Aristote, on le verra, semblent seuls susceptibles cependant d'engager une telle interrogation.

Mais l'instrumentalisme régnant dans la rhétorique y contribue d'autant moins que l'attitude inverse et fréquente que celle-ci présente équivaut à une dépolitisation et à une démoralisation du poème. Les tactiques intéressées qui consistent à séparer l'ornement du fond, la figure ou le lexique de leur signification et de leur valeur évacuent toute responsabilité de l'écriture et *a fortiori* de l'écrivain dans l'histoire. Politique et éthique sont alors renvoyées au contenu comme s'il y avait d'un côté le style, les registres, les figures et de l'autre, la pensée et les idées. Ce qui apparaît alors n'est pas uniquement un gommage de l'historicité propre au discours d'un écrivain dans ce qu'il engage de politique, d'idéologique mais également une dénégation de ce qui –éthiquement et politiquement– se trouve impliqué dans l'acte de coénonciation qui est l'acte historique par lequel l'expert rhétoricien se situe. C'est cette attitude que dénonce Meschonnic chez ceux qui voient aujourd'hui dans l'écriture de Paul Morand " une rhétorique qui passait pour une essence française, un style beau monde " (**PR**, **PS**, p. 521) déjà aux yeux de ses contemporains. Cette esthétisation des formes chez Morand en leur ôtant leurs valeurs politiques et idéologiques ne fait que les souligner. Or, Morand est une littérature académique qui multiplie les maniérismes (imparfaits du subjonctif, passés simples en –âtes), les stéréotypes. Le poéticien voit une continuité entre le vil, la dégradation présents dans des comparaisons, des métaphores comme " Sous une lampe blonde et poisseuse comme un confiture " ou " Enveloppé dans des linges sales / Un soleil tombe " ou encore dans " Un métro livide / Rendait, par hoquets, / comme des glaires ", en somme, une rhétorique et une esthétique de l'abject et le discours de la haine, de la xénophobie, du racisme : " Le vieux public français [...] qui n'ose plus dire non et prend son plaisir en série avec les nègres et les jaunes " jusqu'aux discours antisémites (cités dans **PR**, **PS**, pp. 509–522) ([Note 21](#)). La pensée rhétorique du *beau langage* ferme les yeux sur une politique fasciste et une idéologie clairement pro-nazie, attitude passive qui ne peut que traduire un indifférentisme historique ou un acquiescement politique. La posture non critique de la rhétorique qui est pure acceptation s'oppose en cela à l'activité critique de la poétique, ce qui signifie, en l'occurrence, que la poétique ne peut être qu'une politique critique. Cette critique n'a rien de normatif : elle ne présuppose pas de règles éthiques qui prédisposeraient ainsi le jugement et la sanction. Toute pratique comme toute théorie du langage implique une politique sans pour autant le savoir ou le choisir : " les écritures sont solidaires de leur risque. Elles ne savent pas d'avance quel est le "bon côté" " (**CR**, p. 497). Comme il y a un inconnu du poème, de l'écriture, il y a un inconnu de l'éthique et de la politique, ce qui vaut aussi pour les métalangages. En visant les critères reconnus et reconnaissables du bien social et du bien politique, comme elle vise les catégories connues dans un poème (figure,

genre...), la rhétorique ne peut que manquer le politique et l'éthique.

Elle échappe pourtant à l'écueil politique de l'instrumentalisme avec Burke et Aristote. Si la poétique valorise leur pensée de l'action, c'est précisément parce que l'action implique l'histoire et le politique, on l'a vu. Dans **EP**, Henri Meschonnic établit en effet que la langue n'a pas le sens, non plus que l'histoire comme totalité mais qu'en revanche, le discours est la langue dans le sens, l'action, l'histoire dans le sens. Autrement dit, la " constitution d'un sujet de l'histoire se fait par sa capacité de discours " (**PR, PS**, p. 200). La rhétorique de l'action intéresse politiquement la poétique en ce qu'elle permet de penser le monde comme histoire en pensant le langage comme action (cf. *supra*, **langage et action**). Le passage de la langue au discours, de l'individu au sujet, de la non-histoire à l'histoire fait de l'action une condition de création d'intelligibilité du monde. D'où le rôle clef d'Aristote dont la relecture montre une pratique d'interdépendance entre la poétique, la rhétorique, l'éthique et la politique. En effet, dans la **Rhétorique**, le philosophe grec considère que " la rhétorique se compose d'une partie de la science analytique et de la partie morale de la politique " (1359b). Or si cet art est entièrement disposé " pour l'effet et en vue de l'auditeur " (1404a), il tend à modifier les attitudes socio-politiques, les rapports interhumains en tant qu'il est lui-même un usage politique. Si la rhétorique est " l'étude morale qui mérite la dénomination de politique " (1356a), elle rend solidaire éthique et politique et l'inclusion réciproque et continue des quatre catégories se fait sous le signe de l'action. Aristote l'interroge dans la **Poétique** en termes de théâtralité, " comment agissent l'épopée, la tragédie, éléments de représentation comme éléments de langage " (**PR, PS**, p. 28). De même, il pense l'éthique et la politique non comme simples connaissances à atteindre mais comme des pratiques qui doivent nous profiter. Aussi, parce que dans la **Politique**, Aristote établit " un lien entre le langage et la définition politique de l'homme " (ibid., p. 27), l'être *apolis* étant exclu de l'humanité et la faculté symbolique définissant la transcendance de l'homme sur l'animal, impliquant *de facto* la *polis*, il est naturel qu'il associe la subjectivité et l'action dans l'art : " L'art concerne toujours un devenir, et s'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas, mais dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite. " (**Ethique à Nicomaque**, trad. Tricot, 1140a). L'art et la subjectivité sont politiques, ce qui signifie qu'ils agissent politiquement sur la société. Art et littérature assurent donc un rôle critique, une fonction anthropologique nécessaire et vitale dans et pour la société. Si Aristote vaut d'être corrigé en ce que " la question esthétique de la valeur y est résolue avant d'être posée, et résolue par l'éthique et la rhétorique plus que selon une considération d'historicité et de spécificité " (**PR, PS**, p. 91), Meschonnic montre que le lien entre subjectivité et action, subjectivité et valeur est la condition d'une invention de la valeur pour la politique et l'éthique, c'est-à-dire pour une politique et une éthique de la valeur. Si le poème dit quelque chose de la société, ce n'est pas en tant qu'il la reflète ou la réfracte mais parce qu'il en est l'interprétant comme Benveniste disait de la langue qu'elle était l'interprétant de la société. En outre, on sait que la littérature a devancé ou anticipé des bouleversements politiques et idéologiques. Kafka en est un exemple célèbre. Ce que montre ce rapport du politique et du poème, c'est combien le poème, le sujet sont absolument nécessaires à la politique et au politique. Dans la mesure où tout poème est une invention historique de la valeur, où cette valeur est indissociablement politique et éthique, c'est l'historicité des valeurs et non leur transcendance ou leur universalité qui peut

faire le fonctionnement d'une politique. On sait ce que l'universalisation des valeurs a coûté, de la découverte du Nouveau Monde à 1945, sans parler d'événements contemporains. C'est pour cette raison aussi que la poétique est indispensable à la rhétorique car son épistémologie sémiotique contribue à une négativité des valeurs, à leur transcendance, à leur universalisation. Puisque la rhétorique est " une des stratégies du signe, un des effets de son paradigme linguistique " (**PR, PS**, p. 384), une pensée du discontinu, il y a lieu en effet d'inclure la rhétorique dans la poétique, d'inclure le discontinu dans le continu, sans pour autant annihiler la spécificité de cette discipline. Si cette transformation du rhétorique en poétique se manifeste pleinement dans l'écriture littéraire, elle est également présente dans le discours scientifique.

[Haut de page](#) | [Sommaire](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## La rhétorique en procès VI

### 5. PENSEE, ARGUMENTATION ET ORALITE

Raisonnement *démonstratif*, la recherche objective de la vérité absorbe en son entier ce qu'on a coutume d'appeler *la pensée*. Qu'elle soit l'oeuvre de philosophes ou de scientifiques, sa requête d'apodicticité s'oppose intégralement à la rhétorique, comme le vrai au vraisemblable, le certain au plausible (mais le vraisemblable, c'est une de ses possibilités logiques, peut être vrai). Comme le rappelle Meschonnic, " la rhétorique, elle, ne cherche pas à sortir de l'opinion " (**PR, PS**, p. 393). Son intérêt pour la littérature est d'être une logique de l'action et non une théorie tournée vers la connaissance, car qu'est-ce qu'une littérature préoccupée du vrai ? Qu'est-ce même que la vérité de la littérature, du langage ? La pensée travaille sur des prémisses nécessaires : historiquement y prédomine le modèle logique des sciences déductives ou des sciences inductives (expérimentales). Mais dans la mesure où philosophie et sciences sont aussi des discours et non de *pures langues formelles*, est-il encore fécond et pertinent d'admettre aujourd'hui la distinction entre preuves dialectiques (argumentation) et preuves analytiques (démonstration) ?

Sous le dénominateur commun de rhétorique, Cicéron associait déjà la science, la dialectique et les techniques de persuasion. Si Perelman et Olbrechts-Tyteca ont depuis les années cinquante réhabilité les techniques discursives visant à établir l'adhésion de l'auditoire, distinctes en cela de la logique dite formelle, il faut cependant corriger la Nouvelle Rhétorique sur ce point : " Il est de bonne méthode de ne pas confondre, *au départ*, les aspects du raisonnement relatifs à la vérité et ceux relatifs à l'adhésion, mais de les étudier séparément, quitte à se préoccuper *ultérieurement* de leur interférence ou de leur correspondance éventuelles " (**Traité de l'Argumentation**, p. 5 ; je souligne) ([Note 22](#)). Cette distinction, méthodologiquement louable, oublie cependant que la science est aussi une rhétorique, qu'elle ne vise pas seulement à démontrer ou à prouver mais à persuader de la preuve et de la démonstration. Ces dernières n'y suffisent pas. Enfin, c'est oublier qu'une démonstration est aussi l'écriture d'une démonstration. Empiriquement, il est difficile d'isoler rhétorique et vérité. Comment expliquer autrement la présence de figures et d'arguments (une rhétorique), de prosodies et de rythmes (une poétique) dans le discours scientifique ? Le processus de rationalisation doit compter sur les facteurs rhétoriques et poétiques. Ils constituent une nécessité du discours vrai parce qu'ils engagent tout le langage. On connaît l'extrême méfiance de la pensée à l'égard du langage interprété comme pratique mensongère ou mimétique plus que réflexive. Le double geste de Platon contre la sophistique et la poésie est à cet égard emblématique. Mais laissons le philosophe-roi rêver en vain à sa rhétorique idéale ! Le statut de la vérité et, corrélativement, du sens et du langage découle souvent d'un refus, d'une dénégation ou simplement d'un impensé du langage, du langage comme objet et / ou comme pratique de et dans la pensée. Celle-ci, en effet, le présuppose le plus souvent dans l'acte même de conceptualisation. C'est le cas chez Husserl où il échappe à la réduction phénoménologique parce qu'il est coextensif précisément au sujet, lui-même intérieur à " l'acte de réduire " (**SP**, p. 363). Le langage n'est pas objectivé parce qu'il est justement la condition de l'objectivation phénoménologique. Cette attitude de

présupposition affecte de façon générale la notion de vérité conçue comme valable en soi, c'est-à-dire autonome sur le plan ontologique. La validité d'une vérité dépend de l'acte de validation, c'est-à-dire du discours et du sujet qui en sont la matière et le lieu. La vérité ne saurait donc être indépendante des individus qui la reconnaissent ou l'engendrent. Dire que la pensée est aussi une rhétorique, c'est s'obliger à penser la pensée en situation, autrement dit sur le plan de l'historicité. Le sujet qui produit ou reçoit les vérités est impliqué dans ces vérités ; ces vérités sont impliquées dans ce sujet. Elles sont, assurément, transindividuelles (contrairement à l'opinion) mais en tant qu'elles résultent d'un double processus subjectif et objectif. Elles sont transhistoriques à condition d'être historiques. L'historicisation de la pensée évite ainsi le double écueil de l'objectivisme et du subjectivisme, de l'historicisme et de l'essentialisme mais révèle aussi négativement ce que l'impensé du langage, rhétoriquement et poétiquement, impose comme limites à la pensée qui se refuse à cette historicisation. Le fait que la vérité est indissociable du raisonnement qui la produit, c'est-à-dire de l'action discursive du sujet qui produit ce raisonnement, ne probabilise pas pour autant la vérité. Aussi y-a-t-il quelque illusion à déclarer comme Michel Meyer " la claire et impersonnelle littéralité du langage et du raisonnement scientifiques " ( [Note 23](#)). On a vu ce qu'il en était de cette prétendue littéralité. Au contraire, penser la nécessité rhétorique et poétique du discours vrai rend l'effort conceptuel relatif. L'historicité du discours est la condition des conditions du sens et de la vérité que la science tend à considérer comme réalités transcendantes : " Le langage n'est pas une question comme les autres, mais la condition de toutes les questions " (**PR, PS**, p. 414).

Qu'il y ait une rhétorique et une poétique de la pensée n'est pas faire du langage un point de vue exclusif et unique mais reconnaître qu'il est la médiation constante de la science et montrer qu'il n'est pas de transparence du langage à la pensée. L'impensé rhétorique et poétique rend vulnérable ce que la pensée fait de la vérité et du sens, ce qui est paradoxal car les constructions rationnelles procèdent fréquemment à l'étude des discours, à la description des textes, à leurs interprétations... L'historien devant l'archive ou le texte littéraire (Homère, pour la Grèce archaïque, par exemple) ; le philosophe quand il débat de " la continuité ou la discontinuité des problèmes, la distinction entre les savoirs périmables ou périmés et des ordres de réflexion qui ne participent pas du progrès des connaissances, tout en étant situés culturellement " (**PR, PS**, p. 410), sans parler des sciences qui ont affaire constitutivement aux discours comme la psychanalyse dans la relation qui se noue entre le patient et l'analyste, ou la sociologie lorsqu'elle pratique l'enquête auprès d'individus de classes spécifiques. Le problème ne se limite sans doute pas aux seules sciences humaines. La spécificité rhétorique et poétique du discours vrai est le levier par lequel il est possible et même légitime de mettre en question la validité des vérités produites par les sciences. Puisqu'il manque le langage à la pensée, il manque nécessairement quelque chose à la vérité qu'elle démontre, non pas seulement une pensée du langage confiée aux philosophes du langage ou aux linguistes mais ce que la reconnaissance du langage dans la pensée, la pensée comme langage sont amenées à modifier des vérités, de leur nature ([Note 24](#)).

La pensée n'est certes pas réductible à sa grammaticalisation. Un concept n'est pas une figure de style, un jeu de mots, mais la pensée est aussi une stratégie au sens où la rhétorique l'a établi, et une attitude. La question de l'analogie et de la métaphore cristallise explicitement le problème. Si Burke considère " le sens sémantique " (p.

391) – par opposition au poétique, intrinsèquement métaphorique –, comme technicisation rigoureuse et idéale du discours, c'est-à-dire comme une *attitude* tangente à zéro, le rhétoricien note toutefois que : " it is precisely through metaphor that our perspectives, or analogical extensions, are made – a world without metaphor would be a world without purpose " (**Permanence and Change** (1935), cité dans **PR, PS**, p. 388). Et j'ajouterai qu'une science sans métaphore est une science sans but : ce retournement introduit à une dialectique entre science et rhétorique, démonstration et argumentation et même arguments et figures. Ainsi le raisonnement analogique a-t-il aussi sa fonction, c'est-à-dire une valeur en situation : connaissance et action peuvent enfin s'unir. Cette spécificité rhétorique du discours scientifique montre combien la science est aussi faite de signes comme action et par là comment elle convertit l'acte cognitif lui-même à l'action. La rationalisation produit des valeurs éthiques et politiques dans l'acte objectif de connaissance et la connaissance elle-même loin d'être une simple posture théorique, comme on dit, ou contemplative devient une pragmatique. Par exemple, métaphore et raisonnement analogique sont des moyens d'argumenter, non de prouver. Sans pouvoir affirmer la nécessité d'une proposition ou d'une prémisse, ils y contribuent. Si le raisonnement analogique n'est pas une fin en soi, il crée des perspectives à la connaissance. Dès lors, la connaissance n'est pas l'unique transformation des concepts avec lesquels on pense mais une transformation des attitudes. En effet, découvrir la vérité (de) X ou démontrer Y n'a de valeur en soi bien sûr que si X et Y sont admis, si la science modifie les manières de comprendre, de penser, d'interpréter... Sur ce plan, la rhétorique est un révélateur de l'éthique scientifique. En considérant la métaphore comme un cas particulier de l'analogie (une analogie condensée, dans **Rhétoriques**, p. 398), Perelman montre comment " l'analogie , en tant que chaînon dans le raisonnement inductif constitue une *étape* en science, où elle sert comme *moyen d'invention* plus que comme moyen de preuve " (**Traité de l'Argumentation**, p. 531 ; je souligne). Mais dans un raisonnement déductif, une métaphore peut être aussi le moyen de créer ou d'imaginer des possibles, empiriquement vérifiables par la suite. Ce qui est certain, c'est la place et la nécessité de l'analogie et de la métaphore dans le discours vrai. Certes, comme fonctions et valeurs dans un raisonnement, elles ont un statut tout provisoire. La métaphore se définit comme l'énonciation *ici et maintenant* d'une pensée qui s'efforce de penser adéquatement son objet. C'est une nécessité interne qui découvre simultanément l'aspect inchoatif de l'activité rationnelle. La métaphore caractérise la nature intrinsèque de non-aboutissement, d'infinitude de la pensée. Mais rhétoriquement, la métaphore, dans l'acte conceptuel, n'est qu'une procédure logique. On verra que Meschonnic la conçoit tout autrement et en discute l'interprétation analogiste. Permet-elle de faire la différence entre une pensée créative et une pensée sans risque, sans innovation ? La métaphore n'est pas encore le concept, elle en est l'amorce et, dès lors, peut donner l'illusion du concept. Là encore, la rhétorique achoppe sur la question de la valeur puisqu'un discours aux *allures* scientifiques peut aussi multiplier les figures et convertir des procédures logiques rhétoriquement fondées en jolies d'écriture. Aussi, la métaphore en science n'est l'écriture et la révélation du rapport de la pensée à son propre inconnu que, paradoxalement, si, de rhétorique, elle devient poétique. C'est en devenant poétiques que la figure, l'analogie, le raisonnement deviennent pensée. Se manifeste ainsi une forte corrélation qui déborde le strict cadre rhétorique entre la valeur d'une pensée et la valeur du discours de cette pensée, c'est-à-dire un discours et une pensée portés à la valeur.

A l'inverse, l'identification de la pensée à sa rhétorique constitue un désaveu des objectifs scientifiques. Figures, jeux de mots, effets de langue infirment le caractère universel d'une proposition. Il en résulte une stylisation de la pensée qui est une stratégie de séduction, une rhétorique du *placere*. Ainsi Meschonnic remarque-t-il : " Le discours de la philosophie s'est poétisé. Il s'est fait écriture pour rejeter sa condition spéculative " (**PSR**, p. 33). Écriture ne désigne pas ici un système porteur d'une valeur mais un ensemble de procédés. Alors que Jacques Derrida revendiquait dans **La Mythologie blanche (Marges de la philosophie, 1972)** une intrinsèque métaphoricité du texte philosophique, Meschonnic y voit une imposture et un renoncement puisque " la rhétorique, au sens fleuri, remplace la recherche de la vérité " (**PR, PS**, p. 375). La pensée est ainsi réifiée. Cette rhétoricisation du discours vrai se signale par un double échec puisqu'il manque la pensée en en produisant métaphoriquement les signes, puisqu'il manque la littérature en remplaçant la valeur par une imitation de la valeur. La réduction de la pensée à sa rhétorique ne crée pas de nouvelles conditions d'intelligibilité, d'intelligibilité du réel et des pensées du réel. Elle use d'ailleurs de figures de style comme de jeux lexicaux (polysémie volontaire, étymologies, néologismes...) Un des facteurs de rhétoricisation passe notamment par l'identification substantialiste entre le concept et le mot. Or le concept n'est pas dans le mot (illusion grammaticale) mais dans l'énonciation qui l'accomplit : c'est un fait de construction. Henri Meschonnic a longuement dénoncé cet aspect dans la phénoménologie heideggerienne. Sa pratique étymologique digne d'Isidore de Séville doublée de la pauvreté des considérations philologiques et linguistiques est fondée sur " une triple hypostase, du mot, de la langue, de la pensée " (**LLH**, p. 258). Alors que Heidegger considère la philologie et la linguistique sur le plan de la technique et de la technique confrontée à l'Être, tout son discours philosophique, paradoxalement, est un discours sur la langue. Croyant penser les choses mêmes (le mot d'ordre depuis Husserl), le philosophe a pensé les mots, en dehors de leur réalité d'étants techniques. Meschonnic parle à ce sujet d'*essentialisation* des mots. D'où les pratiques sur *ex-sister*, être hors de soi, *aletheia*, la vérité comme dévoilement par un jeu avec le fleuve grec de l'oubli, le Léthé. La pensée qui se veut poème chez Heidegger est en réalité une rhétorique de la langue, pratique dramatisée de Lévinas à Derrida, en passant par la psychanalyse de Jacques Lacan. Alors que la philosophie (dé) nie souvent que la pensée doive rien à son expression linguistique malgré l'analyse de Benveniste sur Aristote (réputée causaliste), l'auteur de **Être et Temps** doit beaucoup sinon tout aux langues grecque et allemande. On retrouve ici une constante de la rhétorique, du poème à la pensée : une théorie de la langue plus que du discours, jusque dans ses implications culturelles, sociales, politico-territoriales. Si la figure est prise en littérature pour l'essence du poème, les signifiés de mots et de langue dans la pensée sont pris pour les signifiés de choses, des signifiés universels ([Note 25](#)).

Si la pensée est toujours rhétoriquement contrainte, elle n'invente de valeur, son historicité, non en transcendant sa rhétorique vers l'idée mais en l'intégrant à une poétique de la pensée. Comme pour le discours où le je s'approprie les signes de la langue, le sujet de l'objectivation scientifique ou philosophique s'approprie les concepts, les redéfinit et les transforme. Cette transformation des notions est solidaire d'une transformation de l'énonciation de ces notions. A la création logique des concepts correspond donc la création de l'écriture de ces concepts. L'absence de cette double invention qui est *une* abandonne au contraire la pensée à la rhétorique, au style. Il y a bien des prosodies de la pensée. La valeur d'une pensée ne tient pas à une

délittérarisation mais à l'inclusion du rhétorique dans la relation structurelle entre pensée et écriture. De la métaphores aux rythmes, les modes de signifier réalisent la logique et le raisonnement : ils *font* les vérités. Dans une étude du latin philosophique de Spinoza ([Note 26](#)), Meschonnic a montré le rôle du connecteur argumentatif *igitur*, morphème central dans le raisonnement. Or, prosodiquement, *igitur* est intégré au paradigme des passifs impersonnels (qu'ils soient passifs subis ou passifs relationnels). C'est le passif qui marque sémantiquement l'activité de l'intelligence. Cette prosodie, indice de la subjectivation du discours et de la pensée, l'un par l'autre, montre comment l'immanence absorbe la transcendance chez Spinoza. D'où les échos suivants : *dei / idea, amor / mens, intelligere / genere* ou encore *se / esse*. Cette prosodie intègre les facteurs rhétoriques (*igitur*) dans la signifiante de l'écriture philosophique : la correspondance de la pensée et de l'écriture est homologue sur ce point de la rencontre entre le concept et l'affect qui fait l'objet du Livre V de **L'Éthique**. Plus largement, cette conversion du rhétorique au poétique montre que la condition de la transcendance et d'une pensée de la transcendance, n'en déplaise aux philosophes, se trouve dans l'historicité. S'il définit la poétique comme " prosodie réflexive " (**PR, PS**, p. 181), accompagnement réflexif lié aux transformations du poème, qui remet en cause les savoirs du langage dans les savoirs et la pensée, Meschonnic radicalise encore son propos lorsqu'il affirme : " Les penseurs du langage, ceux qui inventent une pensée du langage, sont bien en un sens des artistes de la pensée, par l'invention d'une écoute qui transforme l'inconnu en connu, et ce qu'on croyait connu en inconnu, inventent des rigueurs nouvelles, une historicité nouvelle " (**PHA**, p. 17). Il me semble que l'on pourrait étendre ces qualificatifs à toute pensée qui invente des concepts et une écriture des concepts. Descartes, Rousseau ou Merleau-Ponty, pour s'en tenir au domaine français, sont chacun, à leur manière, des inventions spécifiques de ce connu, de cet inconnu : des artistes de la pensée. La valeur d'un raisonnement n'est donc pas seulement dans la validité universelle qu'il traduit mais dans ce qu'il manifeste de la valeur comme historicité. Parler d'une signifiante de la pensée n'est pas abandonner la vérité, son universalité, son opérativité mais *passer de la vérité à la valeur*, c'est-à-dire à la valeur comme condition de la vérité, à l'historicité comme condition de l'universalité.

[Haut de page](#) | [Sommaire](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## La rhétorique en procès VII

### 6. LE POÈME ET LA FIGURE

Si la figure sert de procédure logique dans la pensée, elle est style pour l'écrivain. Mais l'écart entre le signifiant et le signifié qui la définit procède de la métaphysique et de la théologie du signe. En ce sens, elle est ce qui s'oppose le plus à l'historicité intrinsèque du poème. La critique que Henri Meschonnic élabore de la rhétorique néo-aristotélicienne retrouve sur ce point les valeurs sémantiques et historiques du mot et de la notion de figure. L'exposé philologique donné en 1944 par Erich Auerbach ([Note 27](#)) montre que son histoire commence surtout avec l'hellénisation de la culture romaine. D'abord synonyme de *forma*, *figura* désigne une apparence, un semblant. Cicéron et l'auteur du **Ad Herennium** sont les premiers à l'employer techniquement dans un sens rhétorique puis Quintilien distinguera le trope de la figure. A leur époque déjà, la figure a le sens de copie, de modèle, valeur néo-platonicienne qui se maintient dans la patristique chrétienne. Désignant un événement prophétique annonçant ce qui devait arriver, le terme dans les épîtres de Saint Paul est synonyme de *umbra* et *imago* puis devient l'équivalent de *allegoria* chez Tertullien. Ainsi la figure s'oppose-t-elle à la *veritas*. Il n'est pas sûr, historiquement, que la rhétorique se soit délesté de cet idéalisme métaphysique : risquer aujourd'hui une lecture rhétorique du poème, c'est risquer peut-être une lecture théologique. Cette métaphysique et cette théologie s'avouent explicitement dans l'épigraphe pascalienne que Gérard Genette donne à **Figures** : " Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir ", extrait des **Pensées** (XIX, 265, éd. Lafuma) qui porte sur la loi juive et l'alliance chrétienne. La figure occulte l'essence et y réfère en même temps. Elle est tournée vers un signifié transcendantal : Dieu comme vérité, unité et fondement du sens. L'herméneutique figurale que réactualise la rhétorique moderne est un primat du sens contre la spécificité irréductible du signifiant. Culturellement, elle prend ses racines dans l'univers grec et se prolonge dans l'ère chrétienne. Sur le plan du signe, il n'y a pas de rupture entre paganisme et christianisme ; en revanche, Meschonnic récuse absolument l'idée de judéo-christianisme, pur produit de l'exégèse tropologique qui, en différenciant le christianisme du judaïsme, a conduit moins à une réciprocité entre deux cultures qu'à la décomposition de l'anthropologie juive, en ouvrant de surcroît à l'antijudaïsme. De Saint Paul à Erasme jusqu'à l'antisémitisme moderne à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le paradigme théologique du signe inhérent à l'herméneutique figurale, avec ses variantes, ses nuances et ses contradictions, a maintenu ce point de vue idéologique. C'est là aussi que s'inscrit la politique de la rhétorique. " Le signifiant, le rythme, le poème, le juif sont les occultés du signifié, du sens, du signe, du grec-chrétien " (**JSE**, p.88). Il est remarquable sur ce point que le report des catégories rhétoriques dans les traductions de la Bible aient gommé la spécificité du signifiant dans le texte hébreu et par là la judaïté comme valeur culturelle et éthique. Ainsi les passages en vers et en prose, dualité radicalement étrangère au texte hébreu. C'est aussi à partir de Robert Lowth (1753) que les traducteurs ont formalisé le verset biblique par le parallélisme, " substitut de la métrique " et " idée grecque, et métrique, de la poésie " (**CR**, p. 469), rhétorique et non poétique de la Bible. On ne saurait mieux situer les limites culturelles – un ethnocentrisme – de cette rhétorique universelle dans les études de lettres. Auto-affirmation, la rhétorique est une négation de

l'altérité et de la pluralité ([Note 28](#)).

S'il est un conflit entre le poème et la figure, ce n'est pas seulement parce que l'un est tourné vers l'histoire quand l'autre regarde vers le sacré mais bien parce que la figure occulte le rythme. Elle identifie la poésie à une pratique visuelle, à l'image et à l'imaginaire, à la représentation (la figure *fait voir*) et masque la part orale, auditive du poème. C'est naturellement que la poétique privilégie la prosodie comme la rhétorique la figure, le lexique, le registre. Contre le primat au XX<sup>ème</sup> siècle de l'image et spécifiquement de la métaphore, Meschonnic réhabilite la syntaxe et le rythme. Sa lecture de Michel Deguy en est le cas le plus frappant. Alors que le poète de **Biefs** et **Où–dire** valorise une pensée figurale proche des méditations phénoménologiques orientées vers un questionnement métaphysique, le rythmicien note : " Le travail du langage est une prise sur le monde. Celle de Michel Deguy est multiple. Elle est syntaxique, dans la variété de ses modes " (**PSR**, p. 165). Les poésies minimalistes comme chez André du Bouchet, très marquées par l'expérience mallarméenne du **Coup de Dés** se tournent davantage en effet vers une rhétorique lexicale que vers une syntaxe du continu (espacement des mots, phrases brèves occupant la page entière). Pour Meschonnic, cette rhétorique contemporaine de la poésie est substantialiste et théologique, liée à l'interface entre mots et choses, figures et monde dans un rapport de déprise, de vacance ou de manque entre langage et réalité. Cet héroïsme négatif du poète contemporain contribue à l'absence d'une conceptualisation du rythme et par là, d'une conceptualisation du fonctionnement spécifique des facteurs rhétoriques *dans* le poème. Si une oeuvre est moderne parce qu'elle est l'invention d'un mode de dire inouï, elle est aussi une réinvention de la syntaxe, du rythme, de la prosodie comme du rapport de la figure ou du mot au discours. Ce problème est tôt apparu avec le futurisme italien, esthétique fondée sur l'image comme analogie. Son discours entretient un rapport mimétique avec le monde, c'est une poétique cosmique et métaphysique. Sa rhétorique exalte la violence, l'énergie du monde urbain, la guerre, la brutalité. Les métaphores appositions, par exemple, y sont prédéterminées " idéologiquement : homme–torpilleur, femme–rade, foule–ressac, porte–robinet " (**CR**, p. 488). Cette rhétorique de l'image s'accompagne d'une déconstruction de la syntaxe et, subséquentement, du rythme : " détruire la syntaxe, c'est détruire le rythme " (ibid., p. 487). Des métaphores aux harangues guerrières, cette " rhétorique du combat " (p. 493) fait une énonciation du collectif, du groupe contre le je et se prolonge en techniques d'intimidation, en expéditions punitives. Avant même de rejoindre Mussolini, le groupe de Marinetti par sa pratique du langage centrée rhétoriquement sur l'image construit une politique fasciste.

Toute rhétorique n'est bien sûr pas une politique fasciste mais contribue fortement à l'éviction du rythme, et du sujet comme opérateur historique de la valeur. Le lien entre figure et valeur ne peut donc être qu'une subjectivation de la figure, sa mise en discours. Le discours par lequel se définit le poème est à l'origine une notion rhétorique (*oratio*). C'est Emile Benveniste qui en déplace la valeur en linguistique puisqu'il y voit la réalisation dialectique de la langue et de la parole. Si, empiriquement, la langue est *dans* le discours, ce dernier ne peut plus s'identifier à la parole. D'où une double conséquence pour le poème. Puisque le discours réalise la langue, il en contient les signes, mais comme discours, est irréductible à cette sémiotique : il appartient au domaine sémantique. Dans **Sémiologie de la langue** où s'élabore cette distinction, le linguiste ajoute que la langue sert d'ailleurs

d'interprétant à des systèmes sémiotiques différents. Si " la langue est le seul système dont la signifiante s'articule ainsi sur deux domaines " (sémiotique et sémantique), d'autres systèmes ont " une signifiante unidimensionnelle ". En particulier, les expressions artistiques pour Benveniste relèvent d'une " sémantique sans sémiotique " (p. 65, éd. déjà citée). Meschonnic radicalise ce point de vue en considérant l'art du langage comme sémantique sans sémiotique. Cette sémantique est une subjectivation. Si tout discours implique un je, le sujet de la linguistique de l'énonciation n'est encore selon lui qu'un sujet grammatical, lié au paradigme morphématique des personnes. Le poème est la réalisation maximale de la subjectivité, non en tant qu'il présente la marque de première personne, mais parce que le système de discours dans son entier est déictique. Le poème comme tout discours est subjectivation des catégories de la langue mais subjectivation maximale du discours lui-même car, si chacun est sujet de son discours, tout le monde en parlant ne crée pas de poème. C'est le sujet qui fait valeur : un poème est l'invention d'un sujet. Si le discours est intégralement déictique, cette valeur ne saurait être qu'historique et son caractère spécifique est d'être unique.

Tandis que la rhétorique présuppose la valeur sans la démontrer, la poétique postule une théorie de la valeur sous un double aspect. Elle reprend à Saussure l'idée de valeur comme différentiel interne d'un système, déplacé ici sur le plan du discours et non plus de la langue puisque c'est lui qui fait système. Meschonnic rappelle justement que dans les **Sources manuscrites du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure**, éditées par Godel, le théoricien genevois montre que " depuis le système, nous arrivons à l'idée de valeur, non de sens " (cité dans **SP**, p. 216). La valeur supprime la notion de sens mais aussi de forme dans laquelle Saussure voyait le principe de la langue par opposition à la substance, tel qu'en témoigne le **Cours**. Cette différentielle interne ne définit pas pour autant le signe selon un mode d'être purement négatif, n'ayant de valeur que par ce qui lui est extérieur. Le négatif " n'est vrai que du signifié et du signifiant pris séparément : dès que l'on considère le signe dans sa totalité, on se trouve en présence d'une chose positive dans son ordre. " (**Sources manuscrites**, **SP**, id.) La valeur négative par les différences " devient positive grâce à l'opposition, par le voisinage, par le contraste " (id.) Il y a une dialectique du positif et du négatif dans la valeur : le maintien chez les rhétoriciens d'un seul de ces deux aspects favorise la dissociation forme / sens et présupposant, négativement ou inconsciemment derrière la forme, la substance, amorcent un " retour à l'abstraction théologico-instrumentaliste " (**SP**, p. 216). Le report de la théorie saussurienne de la valeur sur le discours poétique rend indissociables sujet, valeur et historicité. Le deuxième sens du mot *valeur* est l'ancienne question esthétique, celle du beau, la qualité littéraire d'une oeuvre. Mais ces " deux sens se tiennent, sont l'effet l'un de l'autre " (**PR, PS**, p. 141). Les notions conjuguées de système et de différentiel historicisent le beau et, inversement, les notions de qualité et de beau impliquent l'idée de singularité et de singularisation de la différentielle interne. Cette idée de rapports réciproques indéfinis dans un système engage de fait l'idée du caractère infini de la valeur, l'aspect indéfiniment réénonçable d'une oeuvre. Si la question de la rhétorique fut un temps celle de l'esthétique (la beauté), aujourd'hui, celle de la littéarité des formes, d'un texte, celle de la poétique est la modernité.

La modernité de la figure est la disparition de la figure. Intégrée au système du poème, elle n'est plus de style mais devient un langage subjectif en ce qu'il est

" l'historicité des transformations du voir, du penser, du sentir, du comprendre " (**PR, PS**, p. 551), toutes catégories de conscience converties en catégories éthiques. La *défiguration* de la forme rhétorique n'est pas une anti-rhétorique mais consacre le transfert du rhétorique au poétique dont l'anti-rhétorique ne constitue qu'un cas particulier. La figure d'un poème n'est poétique que si elle révèle l'activité subjective de ce poème. Unité inférieure au texte, elle est doublement organisée et organisatrice. Construction du discours en interaction avec la syntaxe, la prosodie, le lexique ou le rythme, elle organise aussi le discours. Le rapport entre le poème et la figure est ce double travail de contrainte. Ce n'est pas seulement une unité distributionnelle mais aussi intégrative : elle est signifiée négativement dans son rapport aux autres constituants du texte mais prend positivement sa valeur par cette relation même. Sans cet aspect différentiel, la figure reste rhétorique : " toute image n'est pas poétique. Celle de "rideau de fer", lancée par Churchill, est rhétorique " (**PR, PS**, p. 395). S'il existe une figure poétique, c'est en tant qu'il " n'y a plus de figure. C'est pour la rhétorique qu'il y a figure. La figure n'est que son produit. Le poème est ce qui réalise les figures, démétaphorise les métaphores " (ibid., p. 442). La valeur systématique d'une figure tient à son caractère unique, elle n'a de valeur – cette valeur-ci – que dans ce poème-ci. La figure qui, rhétoriquement, reste identique sur le plan morphologique (tapinose, énalage), sur le plan structurel (X de Y pour tel type de métaphore), d'un discours à un autre, change radicalement de valeur, que l'unité de ce discours soit un poème, une section ou un chapitre, une oeuvre entière. Le poème est une spécification de la figure : à chaque poème son sujet, à chaque oeuvre sa figure, identique et toujours autre. Certes, " saisir une *écriture* [...] c'est inévitablement en partie retenir une rhétorique " (**EH1**, p. 164) mais c'est inéluctablement voir comment une rhétorique devient écriture. Il ne suffit donc pas de relever les figures majeures ou fétiches d'un auteur ni les cataloguer (ce qui n'a aucun sens) ; l'inventaire rhétorique est une démarche de nomination et d'identification qui va jusqu'à classer des espèces rares et exotiques inutilisables : diatypose, synchyse, conglobation, antéisagogue, hystéron–protéron, paryponoïan, homéoptote... En quoi la figure est-elle vision chez Hugo ? Les répétitions lexicales, notamment de **grand** et **sombre** marquent la démesure, une écriture de la totalité et de la continuité. La rhétorique hugolienne est sous le signe de Babel : tout dire (**EH1**, p. 197). Dans les **Chants du crépuscule**, l'anaphore de *puisque* marque une expansion du poème : " Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine " (XXV), " Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame " (XXXI) ou " Puisqu'ici–bas toute âme... " (XI) ; le *puisque* " porte tout le poids du Dieu inconnu. Sa causalité implicite ne tient que par l'ordre divin que Hugo reconnaît et accepte sans raisonner " à la différence de *parce que*. Cette anaphore manifeste que " la rhétorique du continu est une rhétorique du bonheur " (**EH1**, p. 198). D'unité transcendante (de langue), la figure devient unité empirique : elle possède une fonction et un fonctionnement. Mais sa nature unique et systématique vient de son interaction avec la prosodie et le rythme.

Son caractère de non-figure vient de son intégration dans l'oralité du poème. Elle ne s'annule pas en ce qu'elle redeviendrait soudain littérale mais en ce que le rythme et la prosodie motivent la figure. L'intérêt pour Meschonnic du Surréalisme tient justement à ce qu'il a mis fin à la rhétorique post–aristotélicienne de l'ornement. S'il y voit le fonctionnement d'une certaine " littéralité " (**PP1**, p. 111), vocable archaïque qui ne peut que décentrer et maintenir l'antique dualisme, le terme disparaît cependant sous sa plume après **Ecrire Hugo**. L'enjeu de ce qu'il baptisait jadis littéralité traduit en réalité une récusation de la nature analogique de la figure et

particulièrement de la métaphore. La concevoir comme similarité, ressemblance même en y incluant des différences, entre deux ou plusieurs termes, c'est faire oeuvre d'idéalisme (découvrir des correspondances dans le langage qui préexistent dans le monde). La comparaison qui, à la différence de la métaphore suppose la présence d'opérateurs de ligature entre les termes conjoints (tel que, ainsi, comme, de même...), par " son pouvoir de retardement " (**PP1**, p. 122) rend compte de l'aspect plutôt syntagmatique qu'analogique de toute métaphorique, syntagmatique extensible aux processus figuraux en général. La métaphore est syntaxe et rythme. On en connaît d'ailleurs plusieurs types : X de Y, complément déterminatif, " l'aube de leurs seins se lève ", Eluard, **Amoureuses**, **A toute épreuve** ; X est Y, relation attributive, " Jacques Chirac est un singe " ; X, Y, relation appositive, " les yeux, miroirs de l'âme " sans parler des problèmes de présence ou absence du comparé ou du comparant. Mais c'est encore là un statut, une structure de la figure : la métaphore s'organise selon l'axe paradigmatique et syntagmatique, contrairement à ce qu'avancait Jakobson, parce qu'elle est auditive. Meschonnic aime à citer cette phrase d'André Breton tirée de **La Clef des champs** : " Je me suis élevé déjà contre la qualification de "visionnaire" appliquée si légèrement au poète. Les grands poètes ont été des "auditifs", non des visionnaires. Chez eux la vision, l'"illumination" est, en tout cas, non pas la *cause*, mais l'*effet* " (**PP1**, p. 103). Phonèmes et accents dans une figure ne sont pas des éléments de langue, un / a / ou un / f / irréductibles à la construction tropologique qui vectoriserait à elle seule le sens (des effets de hasard) : ils fondent la figure. Ignorer dans la morphologie rhétorique les prosodies qui en sont constitutives, c'est aussi par ce biais ignorer la matérialité de la figure.

On prendra deux exemples ici, en vers et en prose. Dans cet énoncé de Théophile de Viau extrait de **Pour une amante captive** ([Note 29](#)) : " Souffriray-je ô Thirsis mon coeur gelé de crainte ", rhétoriquement, le coeur gelé opère un retournement des métaphores galantes du siècle, celles du feu, des flammes, de l'ardeur amoureuse. C'est par là que le poème est le plus daté. Poétiquement, le réseau consonantique du syntagme motive la métaphore : coeur / crainte avec diminution de *c – r* à *cr*. Le / r / s'établit dans " souffriray-je " et culmine dans le nom aimé " ô Thirsis ". La consonne initiale de " gelé " s'intègre dans un paradigme qui dit la saturation subjective : *dois-je / je puisse / soulagement / souffriray-je / coeur gelé / j'ay / tousjours / je crois / je serois / sujet*. La métaphore n'est pas isolée, elle prend sa valeur dans une série prosodique du pathétique puisqu'elle décrit toutes les modalités de l'être (devoir, pouvoir, croire, avoir, être), leurs limites, et l'oscillation durative du je entre le mal et l'espoir de sa cessation. Le je est " sujet ", sémantique de l'assujettissement, le je est objet, soumis, mais par la multiplication des pronoms qui fait une hypersubjectivité, il est aussi l'objectivation de soi et de son mal. Il en va du rythme comme de la prosodie qui n'est qu'un cas particulier de la rythmique d'un discours. Comme dans ce passage de **Noces** d'Albert Camus où le narrateur découvre la basilique chrétienne Sainte-Salsa :

1 1
1 2
1 1 2 3 4 5 6 7

x x x x x — x x x x —
x x x x — x — x x

« ... Mais chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui

1 1 2
1 1 2 3

x — x x — x x x — x — x x x —
x x x — x — x

parvient jusqu'à nous : coteaux plantés de pins et de cyprès, ou bien la mer qui roule ses

1 2

— — x x x — x —

chiens blancs à une vingtaine de mètres. » (**Noces à Tipasa**).

Les deux métaphores " la mélodie du monde " et " chiens blancs " sont suraccentuées. Le premier syntagme est saturé du fait des accents de groupe et des accents prosodiques de nature consonantique (les / l /, les / m / et les / d /) qui, par contiguïté, constituent une série de contre–accents\*, ce qui rend pertinent l'accent sur *–de* dans " monde " où la consonne joue un rôle et non le *–e–* posttonique. La suite des deux monosyllabes dans le deuxième syntagme engendre le contre–accent rythmique. Cette motivation des métaphores fait l'alliance entre la nature, le cosmique, l'animal et l'humain. Camus est ici une écriture de la sensualité qui mêle regard (contre–accent rythmique–prosodique sur " regarde par ") et écoute (la mélodie) : le sujet s'épanouit et se livre au monde dans un rapport de fraternité. C'est une poétique du bonheur. L'organisation rythmique de la métaphore musicale du monde génère le paradigme prosodique en / m / qui par delà l'extrait associe *ma respiration – tumultueux du monde – parmi les odeurs – somnolents – mon coeur – sa mesure – mon coeur se calmait – je m'intégrais – je m'accomplissais – me réservait – mesurent – ses murs – exhumés – des morts – le moment – mais chaque fois – mélodie du monde – la mer – mètres – sommet – largement – matin*. Cette série signifiante explicite la métaphore de l'harmonie acoustique du bonheur. Elle construit la dialectique entre les énergies contradictoires de l'univers (mort et vie), le mouvement et la quiétude, la finitude de l'espace et l'illimité, le moi et le monde. Cette rythmique intègre la métaphore dans une éthique de l'équilibre, à la fois élargissement, ouverture et maîtrise de cette dynamique : une éthique de la mesure. Cette prosodie fait ce que seulement quinze ans plus tard découvrira **L'Homme révolté**. A elle seule la métaphore, comme signe ne peut l'accomplir : elle est du dit, elle devient du faire par le rythme et la prosodie.

Aussi rythme et prosodie font une critique de la figure qu'une anti–rhétorique de la démotivation, de la délexicalisation ou de la réactivation du sens métaphorique ne peut faire ([Note 30](#)). L'anti–rhétorique reste une rhétorique. Pour autant, le rythme et la prosodie peuvent–ils rendre compte absolument des figures ? On peut reprocher à Henri Meschonnic, pris dans les débats d'époque, d'avoir presque exclusivement focalisé son attention sur la métaphore. L'équivalence qu'il établit souvent, même avec les nuances, entre métaphore et image montre combien son anti–rhétorique reste soumise au problème de l'analogie, et de **PP1** à **PR, PS**, s'en écarte peu. S'il est vrai que certaines figures sont étroitement liées à la syntaxe comme l'anacoluthie, le zeugma ou encore la trajection, la synecdoque et la métonymie, par exemple, sont des tropes essentiellement intelligibles en termes logiques (contenant / contenu ; cause / effet...) Est–ce pour autant revenir régressivement à l'analyse morphologique de la figure que d'envisager le problème sous cet angle ? Cette question est double. La démarche rhétorique reste foncièrement dictionnariste mais le poéticien aurait dû relever que certaines figures sont directement rythmiques. C'est le cas de



du binaire rythmique qui règle le fonctionnement syntagmatique de la figure. Or, Henri Meschonnic considère le contre–accent comme le phénomène discursif le plus important, facteur d'oralité qui met fin à ce binarisme comme il rend caduc la dualité prose / vers. On peut légitimement se demander toutefois en quoi cet élément ternaire ne reconduit pas un nouveau dualisme, cette fois entre l'accentuée, l'inaccentuée d'une part, et les réseaux contre–accentuels, de l'autre. Il est remarquable de ce point de vue que l'auteur traite l'oralité en recourant à un lexique qui appartient en premier chef à la rhétorique. A propos de **Mémoire** de Rimbaud : " la syntaxe nominale, autant que la prosodie, vient proposer, par rapport à la séquence progressive du *langage courant*,

$$\begin{array}{c} \text{x} \quad \text{—} \qquad \qquad \qquad \text{1} \quad \text{2} \\ \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \text{—} \quad \text{—} \end{array}$$
*l'eau claire, sa contre-diction l'eau claire,*

c'est–à–dire une attaque du vers sur un temps accentué, *faisant ressortir* [...] les mots qui sont des monosyllabes " (**CR**, p. 349, je souligne) sans d'ailleurs commenter cette séquence pourtant porteuse d'une sémantique. Mais dans le " langage courant " les deux monosyllabes sont aussi présents : la justification de Meschonnic est–elle pertinente ? Le vers, élément d'écart, serait–il le facteur discriminatoire ? De même, le discours dualiste de la rhétorique du marqué et du non–marqué est réactualisé : " des séries *marquées* de contre–accents prosodiques " (ibid., p. 517) ou encore " la fréquence des contre–accents rythmiques, des séries de contre–accents prosodiques, fait les *marques* de l'écriture " peuple " (ibid., p. 518). Sans doute pour des raisons techniques, Meschonnic insiste–il sur les faits contre–accentuels mais il y a quelque contradiction à affirmer du rythme qu'il est le " signifiant majeur " (**PP2**, p. 178) quand on néglige des phénomènes rythmiques non marqués tels que

$$\text{x} \quad \text{—} \quad \text{x} \quad \text{x} \quad \text{—}$$
 « Les vaches y paissant »,

syntagme extrait des **Colchiques** d'Apollinaire. Certes, comme le veut le **Traité du Rythme**, " la suite de deux accents, non seulement n'est pas évitée en français, mais elle y est ordinaire. Il ne s'agit pas d'une figure dont on prépare les effets à la façon de l'expressivité sonore dans l'usage rhétorique de la prosodie, mais d'une marque accentuelle à part entière du discours, on le répète, tout à fait ordinaire " (p. 153), il n'empêche que les auteurs ne citent dans le passage concerné que des discours écrits à dominante littéraire (Mallarmé, Cros, Verlaine et Michelet), que cette focalisation sur le contre–accent ne prend pas en compte les accentuées / inaccentuées qui, comme éléments de système font pourtant aussi signifiante. Même si la prosodie compense ces rythmes neutres, là encore Meschonnic réactualise le geste dichotomique : si la modernité poétique, depuis au moins la fin du siècle dernier, s'affiche surtout comme une prosodie consonantique contrairement à l'esthétique classique qui privilégie la fonction vocalique, l'auteur semble faire de la consonne l'élément prosodique le plus marqué au détriment des voyelles moins marquées ou non marquées. Ce propos transparaît dans l'étude qu'il consacre à **Chant d'automne** de Baudelaire où, suite à une analyse–constat du rôle au moins quantitativement pertinent des consonnes à la rime, Meschonnic affirme : " Ces finales consonantiques *font système*. Inversement les finales vocaliques *ne font pas*

*prosodiquement système*, étant phonétiquement *disparates* et en *ordre dispersé*, ce qui confirme leur rôle d'éléments de rupture *ponctuels* " (**PP3**, pp. 293–294 ; je souligne). N'est-ce pas ramener le poème à la logique du hasard, (dispersé / disparate), c'est-à-dire à la nature ? Seul l'examen phonématique dans **Pros.** sur Apollinaire semble échapper à ce tableau mais le rythme accentuel y tient peu de place dans l'analyse. La poétique réactive une conception rhétorique de l'intérieur même de son épistémologie rythmique. Certes, à la différence de la figure – forme transcendante – , le rythme est l'élément empirique révélateur de la nature systématique du discours. Mais alors, c'est le système qui l'emporte sur le rythme. Il y a quelque excès à conférer au rythme ce rôle primordial. Sans nier son importance mais en la relativisant, il faudrait peut-être reconnaître que, dans le cadre systématique de la valeur, la figure peut non seulement structurer mais aussi motiver le rythme sans pour cela le réduire à l'expressivité. Il n'y a pas lieu d'opposer aussi strictement que le fait Henri Meschonnic la rhétorique à l'écriture. Sur ce point, les positions de **EH** étaient plus nuancées que les propositions radicales avancées dans **PR, PS**. J'espère mon analyse équitable et exacte en montrant que le maintien du dualisme rhétorique, implicite ou inconscient, dans la poétique risque d'affecter l'idée même de subjectivité comme organisation systématique de son discours. La notion de " degré de systémativité " (**PP2**) ne dissimulerait-elle pas, bon gré mal gré, une pensée de l'écart, de la différence ?

[Haut de page](#) | [Sommaire](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## La rhétorique en procès VIII

### 7. CLAUSULES

L'interface rhétorique / poétique reste encore à théoriser. La critique du rythme n'est qu'un exemple de ces rapports complexes, conflictuels plus qu'harmonieux entre les deux disciplines. Il serait judicieux d'en établir une histoire non sur un mode purement factuel mais épistémologique et problématique : l'histoire ne saurait se passer de théorie ni de positions critiques. La neutralité est une illusion en la matière. On peut aujourd'hui rejeter ou accepter l'inclusion de la rhétorique dans la poétique telle que Henri Meschonnic la propose : on ne peut du moins ignorer son geste ni les notions, les déplacements et les arguments que ce geste engage. Il est vrai que sa pensée demeure sur certains points lacunaire : la question du sublime y est seulement traversée, par la philosophie plus que par la littérature, d'ailleurs. De même, si l'argumentation joue un rôle décisif dans le rapprochement entre rhétorique et poétique, l'auteur n'en produit aucune analyse technique et empirique. Il semble admettre sans discuter les instruments logiques et formels (syllogisme, paralogisme, prémisses...) de la logique et de la dialectique ; ils sont, il est vrai, nécessaires à sa propre construction théorique, car Meschonnic est une poétique négative, ne cesse de débattre avec les pensées qui l'entourent, d'en exposer les procédures, la validité des propositions. C'est plutôt la théorie du langage que de pareils outils formels véhiculent qui l'arrête. Il reste que penser les liens entre prosodies et arguments, opérations logiques, constructions pragmatiques et poétique du discours mettrait davantage en lumière le fonctionnement des discours scientifiques et philosophiques que les spécialistes concernés se refusent à examiner. La science aurait-elle peur de la poétique ? Il est certain cependant que la critique lucide de l'écart ne peut que déranger l'attitude spontanée des littéraires ou des linguistiques qui, soit par refus de toute rigueur technique (le passéisme fumarolien que d'aucuns suivent aveuglément en donne actuellement l'exemple le plus comique), soit par adoption, au contraire, des néo-formalismes en vogue réactualisent les schémas usés (la théorie traditionnelle) sous le maquillage des formules à la mode ou des séduisants néologismes. *La poétique est l'une des préoccupations majeures de la rhétorique aujourd'hui.* Bien entendu, la critique poéticienne n'est pas d'exclusion : si la figure, le genre, le récit ou la rhétorique culturelle de l'intertexte méconnaissent fondamentalement le sujet du poème, le vis-à-vis entre l'oeuvre et le genre qui ne saurait être totalement éludé gagnerait sûrement à être repensé sur le plan de la translation comme la logique séquentielle du récit mieux comprise sous l'angle paradigmatique du rythme. Nombre de romanciers ont eu une forte intuition du rythme : en surponctuant son texte, Claude Simon achève de briser l'unité déjà linguistiquement problématique de la phrase mais subvertit aussi les discontinuités traditionnelles du roman, sa toison interne (les chapitres, par exemple). Cette rythmique décrit la dimension contradictoirement fragmentaire et inachevable de l'Histoire dans lequel le sujet ne cesse d'être repris. Flaubert agençait des blancs, des silences dans le discours, Vallès multipliait les paragraphes brefs, rythmes visuels, non plus une rhétorique de la *dispositio*. De la logique actantielle de l'argumentation à la tension entre la figure et le poème, il ressort enfin que de telles ouvertures théoriques conduisent nécessairement à réexaminer des oeuvres culturellement dominées dans le passé par le juridisme rhétorique.

Lire aujourd'hui Chrétien de Troyes, Agrippa D'Aubigné ou La Rochefoucault

comme les lecteurs de l'époque pouvaient les lire est proprement illusoire. Resituer des oeuvres renaissantes ou classiques dans le contexte esthétique, les codifications ou les héritages rhétoriques d'une époque est un geste indiscutablement professionnel mais considérer " la poésie médiévale ou "classique" seulement en fonction de leurs rhétoriques serait un faux historicisme. Les oeuvres ont toujours transcendé leurs rhétoriques " (**PP1**, p. 111). En effet, le critique courrait le risque de désituer l'oeuvre qu'il étudie, et subséquemment, de se désituer soi en (se) masquant sa propre historicité. Horkheimer écrivait en 1937 : " Nul ne peut faire de soi un sujet autre que le sujet de l'instant historique présent " ( [Note 32](#)) et l'instant historique de l'observation modifie forcément l'objet observé. De ce point de vue, l'historicisme qui prévaut souvent dans l'étude rhétorique d'oeuvres classiques et renaissantes est un regard anti-moderne. Il ne tient de l'historicité que la date ou le contexte, non sa transformation en " énonciation qui reste énonciation " (**MM**, p. 34). De son côté, l'analyste qui prétendrait non présupposer la valeur d'un texte mais la dégager, peut-il faire la poétique d'une oeuvre médiévale ou post-classique en ignorant les facteurs rhétoriques d'une époque ? Si Meschonnic démontre fort bien chez Hugo cette conversion du rhétorique au poétique, il néglige trop souvent, en revanche, le corpus littéraire antérieur et, dans l'ensemble de ses travaux, sauf erreur, semble avoir privilégié des oeuvres postérieures au XVIII<sup>ème</sup> siècle à l'exception de Maurice Scève, on l'a vu. Cela s'explique sans doute par des raisons techniques : problèmes phonologiques, états philologiques des textes, etc. La question de l'objet met cependant en évidence un problème épistémologique crucial. En montrant que les instruments de la stylistique correspondent à une conception rhétorique aristotélicienne, classique et post-classique, de l'ornement, Meschonnic associe fortement l'historicité d'une théorie à l'historicité de son objet. C'est logiquement qu'il relie alors le destin de sa propre poétique à une certaine modernité littéraire (de Hugo, Baudelaire au Surréalisme...) Mais est-il sûr que " cette autre poétique " (la sienne) " n'est pas seulement mieux adaptée à son objet, qui est la modernité dans son ensemble " mais se définit plus justement comme " une compréhension meilleure de l'écriture, *absolument* " (**PP1**, p. 17 ; je souligne) ? N'est-elle pas justiciable des mêmes critiques dont elle accuse la stylistique et la rhétorique ? Cette connivence historique entre la poétique et son objet est en effet susceptible d'universaliser des particularités propres à la modernité poétique (prise ici comme *temporalisation* : 1850, Baudelaire, Hugo...) sur des oeuvres dont le lieu historique est radicalement différent et, par conséquent, d'infirmer le projet compréhensif de la poétique (la modernité d'une oeuvre, quel qu'en soit le moment historique). D'où la nécessité pour la poétique aujourd'hui de s'attacher davantage qu'elle ne le fait ou ne le montre à l'étude empirique des oeuvres classiques ou renaissantes, ne serait-ce que pour confirmer la validité de ses opérations théoriques, issues négativement d'une critique de la rhétorique. Tandis que l'historicisme rhétorique respecterait la spécificité d'époque d'un texte sans égard à son actualité, la poétique contreviendrait à ce principe par le geste inverse.... Double impasse ?

En réalité, la modernité d'une oeuvre est bien intrinsèquement liée à l'historicité mais le poème est paradoxalement irréductible au temps qui le détermine. C'est que la modernité n'est pas du temps mais du sujet : elle est déictique comme le je de l'écriture parce qu'elle est ce je. La rhétorique est du temps, de la langue, du culturel : elle laisse inchangées les définitions du moderne comme rupture, nouveauté, conflit entre anciens et modernes, tradition et invention, passé et avenir... autant d'impasses qui n'expliquent pas pourquoi on peut relire Ronsard et Racine aussi bien que

Stendhal ou Gide, et pas Thomas Corneille, Albert Glatigny ou Roland Dorgelès sinon à titre d'archives ou de documents, les reliques de la Bibliothèque Nationale. La modernité n'est pas dans la figure, le style, la métaphoricité ni dans l'objet ou le référent qui datent l'oeuvre à l'extrême. " L'infini du sujet est la modernité " (MM, p. 303). Elle est comme le je qui " ne se réfère à *rien qui soit extérieur à celui qui parle* " (ibid., p. 33) et rend compte par là de lui-même. La modernité est le devoir historique d'un sujet, celui de créer un temps spécifique du sujet, " le présent qui reste présent " (p. 305). Elle est une éthique de la subjectivité et une éthique du temps en ce qu'elle le convertit à l'illimité. Elle se définit moins comme temporalité que comme aspect, point de vue, subjectivation du temps. Le poème est aspect et c'est la subjectivation des catégories rhétoriques d'un temps qui fait retour à l'empirique, sinon l'oeuvre n'est que le beau qui trépasse. L'étude rhétorique devra donc s'inquiéter de ce qui la transforme, de ce que le poème fait d'elle-même, de l'époque et de la culture qu'elle transporte, comment il la spécifie, car si le poème comme subjectivation est aspect, l'oeuvre est toujours inaccomplie, en cours. Il s'achève de s'inachever. C'est, il me semble, en reconsidérant les notions de système, de sujet, d'aspect que la rhétorique a ainsi des chances d'élargir ses possibilités heuristiques et de retrouver une modernité épistémologique.

[Haut de page](#) | [Sommaire](#) | [Page précédente](#)

*Notes, glossaire et bibliographie*

**Note 1** : La rédaction de l'article était achevée lorsqu'est paru le **Traité du Rythme – Des vers et des proses** de Henri Meschonnic et Gérard Dessons. Les auteurs m'avaient averti de sa publication pour le mois de mai 1998. J'ai donc apporté de légères modifications. Je livre cependant mon texte dans son état, ici et maintenant. Le **Traité du Rythme** répond aux questions que j'ai pu soulever. Je ne peux qu'y renvoyer le lecteur. Certaines de mes critiques me semblent toutefois encore opérantes.

**Note 2** : " Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique. ", **Essais de linguistique générale**, tome 1, éd. de Minuit, 1963, p. 210.

**Note 3** : Expression tirée de **Politique du Rythme, politique du sujet**, p. 129. Je signalerai désormais cet ouvrage par **PR, PS**. Les précisions bibliographiques (dates, éditions) de chaque ouvrage de Henri Meschonnic ainsi que ses abréviations sont données en fin d'article. Enfin, les astérisques\* signalent les termes qui chez lui font l'objet d'une redéfinition et sont précisés au glossaire.

**Note 4** : Dans **Problèmes de linguistique générale**, tome 1, Gallimard, coll. Tel, 1966.

**Note 5** : Respectivement : Cohen, **Structure du langage poétique**, Flammarion, 1966 ; Genette, " **Langage poétique, poétique du langage** " dans **Figures 2**, Seuil, coll. Tel Quel, 1969 ; Vinogradov, " **Les Tâches de la stylistique** " in **Théorie de la littérature**, textes des formalistes russes, trad. T. Todorov, Seuil, coll. Tel Quel, 1965, p. 111 ; Kleiber : " **Métaphore : le problème de la déviance** " in **Les Figures de rhétorique et leur actualité en linguistique, Langue française**, n° 101, Larousse, 1993, p. 37.

**Note 6** : La citation exacte est " Sur le pont à la même heure, / Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait. " (**Au regard des divinités**), **Oeuvres Complètes**, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 172.

**Note 7** : Postface à **La Plaisanterie**, éd. Gallimard, 1968 ; traduction française révisée en 1980 ; 1985 pour la traduction française définitive et la note de l'auteur. On sait qu'entre 1985 et 1987, l'écrivain tchèque a revu la totalité des traductions de ses romans pour les mêmes raisons.

**Note 8** : Cependant, supposer que la monosémie est une propriété essentielle du discours scientifique, comme le fait Meschonnic, relève d'une illusion symétrique : " Quant au discours strictement univoque, peut-il exister ailleurs que dans les terminologies (la prose "scientifique"), et le discours didactique ? " (**PP1**, p. 132). Si les terminologies impliquent en effet une restriction des possibilités sémantiques d'un terme pour un emploi délimité, opérant seulement dans un système discursif particulier (un terme identique n'est pas le même chez Kant et chez Hegel), les proses scientifiques et didactiques *tendent* vers la monosémie mais sont également susceptibles de polysémie. L'antanaclase interne ou externe, la double acception des constructions génitives (par exemple, *critique du rythme*), les métaphores pédagogiques peuvent même organiser une démonstration. Dès lors, la scientificité d'un discours ne peut pas reposer sur le simple critère monosémique mais sur la *valeur* des termes employés. Le couple monosémie / polysémie ne permet pas de penser le langage. On reprend ce problème plus loin dans **Pensée, argumentation et oralité**.

**Note 9** : Clarté qui se situe davantage sur le plan du discours que sur le plan de la langue.

**Note 10** : On peut se demander si ce qui a longtemps tenu les mots-outils hors du champ de la poéticité n'est pas lié à une collusion entre la pensée rhétorique de l'écriture et les réflexions grammaticales ou linguistiques d'une époque. Par exemple, au XVII<sup>ème</sup> siècle, on débat du rôle des connecteurs, des conjonctions (subordonnantes ou liantes) à partir des catégories aristotéliennes : *onomata* (les noms), *rhémata* (les verbes), *arthron* (l'articulation), *syndesmon* (la conjonction). Cette approche logiciste fait des éléments de connexion du discours des unités facultatives par rapport aux séquences de sens pleines et autonomes.

**Note 11** : Emile Benveniste a depuis longtemps soulevé ce problème. Je renvoie à " **Sémiologie de**

la langue " in **Problèmes de linguistique générale**, tome 2, Gallimard, coll. Tel, 1974.

**Note 12** : Exemple tiré du Séminaire de poétique de Henri Meschonnic donné en avril–juillet 1996 à l'université Paris VIII Vincennes / Saint–Denis : **Etat présent de la–question–du–sujet**. Les barres obliques / marquent les césures. Conformément à ce que j'ai établi au glossaire, les x notent les brèves (pour le latin ou le grec), les inaccentuées pour le français. L'exemple est repris de façon elliptique par l'auteur dans **PR, PS**, p. 461.

**Note 13** : Je renvoie sur ce point à l'élaboration la plus précise et la plus systématique, celle de Genette, **Palimpsestes**, Seuil, coll. Poétique, 1982.

**Note 14** : Kenneth Burke est né en 1897. Il est l'auteur de **Permanence and Change** (1935), **The Philosophy of literary form : studies in symbolic action** (1941), **Grammar of Motives** (1945), **A Rhetoric of motives** (1950)... Il n'est pas encore traduit en France.

**Note 15** : En renvoyant par économie dans **EP** (p. 121) à l'article de Michel de Fournel, " **Rythme & pragmatique du discours : l'écriture pratique de René Char** ", **Langue française**, n°56, Meschonnic se débarrasse hâtivement du problème. Il ouvre et ferme les possibilités d'une démonstration.

**Note 16** : **Acte et personne dans l'argumentation in Rhétoriques**, Editions de l'université de Bruxelles, 1989, p. 263.

**Note 17** : Rien d'étonnant alors à ce que l'auteur accorde de l'importance à la notion d'*energeia* (*Thätigkeit*) chez Humboldt qui l'opposait à l'*ergon* (*Werke*), le produit, distinction que l'on peut reporter à l'interface énoncé / énonciation. L'*energeia* traduit bien cette idée du faire, de l'activité, de la parole vivante et concrète d'un sujet. Cf. **PHA**, p. 34. Et plus largement, " **Humboldt ou le sens du langage** " in **SP**, pp. 123–139. D'où l'intérêt récent que Meschonnic porte à Isaac Vossius, auteur en latin du **De poematum cantu et viribus rythmi** (Oxford, 1673) qu'il " faudrait redécouvrir " (**TRVP**, note 1, p. 114).

**Note 18** : Voir en particulier la dernière partie de **L'Art d'argumenter**, Paris, Editions Universitaires, 1992.

**Note 19** : **Rhétorique de la poésie**, Bruxelles, Editions Complexe, 1977.

**Note 20** : Pour une analyse globale de **Tel Quel**, voir **PP2**, pp. 71–123

**Note 21** : Exemples tirés des **Poèmes et France la Douce**.

**Note 22** : Editions de l'université de Bruxelles, 1<sup>ère</sup> édition en 1950 (1992).

**Note 23** : **Introduction à la Rhétorique** d'Aristote, p. 9, Le Livre de poche, 1991.

**Note 24** : La démonstration scientifique prend modèle, on le sait, sur la démonstration mathématique. Mais la science mathématique comme l'a montré Wittgenstein a sa propre fondation historique : elle est le produit d'hommes, de sujets historiquement situés. Croire que les vérités existent absolument indépendamment du sujet et de son discours est une forme d'idéalisme. La reconnaissance des facteurs rhétoriques et poétiques d'une pensée n'en probabilise pas les vérités mais en déplace les analyses, les concepts dont elles sont le produit. Ce nouveau regard sur la pensée affecte les "intentions" même d'un penseur. Ainsi, il me paraît impossible de faire la dissociation que propose Meschonnic, par exemple, dans son étude de la **Critique de l'économie politique du signe** de Jean Baudrillard au sujet duquel il écrit : " Pour ce qu'il présente d'exemplaire, par ses concepts et par sa stratégie, *non pour ses intentions*, on en essaie, *fragmentairement*, l'analyse. " (**SP**, p. 283 ; c'est moi qui souligne). L'étude même fragmentaire déplace l'ensemble.

**Note 25** : Dans **Critique et Clinique**, Gilles Deleuze contre–argumentait ironiquement : " La

nouvelle nous est parvenue que pas une étymologie de Heidegger, pas même Léthé et Alethès, n'était exacte. Mais le problème est-il bien posé ? Tout critère scientifique n'a-t-il pas été d'avance répudié, au profit d'une pure et simple Poésie ? On croit bon de dire qu'il n'y a là que des jeux de mots. Ne serait-il pas contradictoire d'attendre une quelconque correction linguistique d'un projet qui se propose explicitement de dépasser l'étant scientifique et technique vers l'étant poétique ? Il ne s'agit pas d'étymologie à proprement parler, mais d'opérer des agglutinations dans l'autre-langue pour obtenir des surgissements de la-langue. " (éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 1993, p. 123). Mais, à son tour, Deleuze a-t-il bien lu **Le Langage Heidegger** ? L'accumulation de questions oratoires qui valent des affirmations (même prudentes), l'hypostase à majuscule " simple Poésie ", les métaphores telles " surgissements ", " agglutinations " ne constituent pas une réponse claire et sensée. La reprise de la terminologie heideggérienne " étant ", " projet ", du style à tiret " l'autre-langue ", " la-langue " rhétoricise la contre-réfutation. Deleuze tombe exactement dans le défaut que Meschonnic stigmatise dans **LLH**, à savoir la lecture immanente jusqu'au mimétisme (réactualisation des tics du Maître), qui empêche toute attitude critique à l'égard des rapports entre langue, langage et pensée chez Heidegger. Plus épigone que moi, tu meurs. Même si la pensée prétend " dépasser " (lexique très hégélien) le plan scientifique, il n'empêche que la poésie est une idée de la poésie. Chez Heidegger, elle est essence, mais cette essence n'est qu'une représentation parmi d'autres de la poésie qui se dénie en tant que représentation. Meschonnic a montré que du tableau au poème, Heidegger ne saisissait que des référents, des choses sans égard à leur transformation. Il est dans l'énoncé et non dans l'énonciation, dans le représenté et non dans la représentation. Cf. **LLH**, pp. 364-381. Son idée de la poésie est une ignorance de la poésie au sens de pratique empirique de la poésie. Il parle donc de tout autre chose. Mais alors quelle légitimité accorder aux rapprochements avec Char et aux commentaires sur Hölderlin ?

**Note 26 : Pour une poétique d'un rapport entre langue et philosophie : le latin de Spinoza.**

Intervention orale du 11 juin 1996 dans le cadre du Séminaire de l'école doctorale de Paris VIII, cycle **Crise et critique du langage**, journée consacrée à " **Et "le génie des langues ?"** ". J'ignore si l'auteur a fait paraître son étude en périodique.

**Note 27 :** Dans **Figura**, Paris, coll. L'extrême contemporain, Belin, 1991. Il n'est pas inintéressant de rappeler son lieu de publication : la collection de Michel Deguy.

**Note 28 :** Ce problème ne semble d'ailleurs pas perturber outre mesure certains spécialistes. Ainsi Georges Molinié qui affirme en introduction à son **Dictionnaire de rhétorique** : " Il ne saurait se déployer la moindre action rhétorique entre des personnes d'univers culturels réciproquement étrangers. " (p. 6, éd. déjà citée), ce qui présuppose le culturel avant le rhétorique ou leur concomitance mais non une relation structurelle, que montre précisément Kenneth Burke. Cette douteuse acceptation idéologique révèle l'aseptisation de l'esprit critique, désaffection qui est une soumission à la politique de la rhétorique. D'où certaines constipations ethnocentristes actuelles ou les idéologies nationalistes clairement affichées. Voyez le cas clinique de Marc Fumaroli.

**Note 29 :** **Oeuvres Poétiques**, tome II, éd. J. Streicher, Genève & Paris, Droz / Minard, 1958, p. 36.

**Note 30 :** Comme dans ce passage du **Retour au désert** de Bernard-Marie Koltès :

" –*Adrien* : Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines [...]

–*Mathilde* : Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade. "

Dérision du cliché idéologique, du discours de la terre comme patrie ou nation. L'écriture koltésienne est du côté métèque.

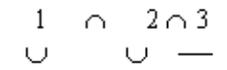
**Note 31 :** Cité par Henri Morier dans son **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, P.U.F, 1989, p. 450.

**Note 32 :** Dans **Théorie traditionnelle et théorie critique**, coll. Tel, Gallimard, 1974, p. 78.




  
 Avec leurs beaux grands yeux // d'enfants, sans peur, sans fiel.

Par économie typographique et pour faciliter le travail des éditeurs, j'adopterai la notation proposée par le **Traité du Rythme**. Au lieu de graphier les barres obliques // ///, on notera par des chiffres l'accroissement d'intensité. Ainsi :


  
 beaux grands yeux

On aura donc ici de multiples modifications, les x au lieu des  ; les chiffres au lieu des barres obliques ; l'absence du signe de pontage  . Ces modifications sont liées au support Web et à des problèmes de lisibilité.

**ECRITURE** : notion qui s'oppose à celle de littérature. Cette distinction prend en compte l'acte fondateur de Roland Barthes dans **Le Degré zéro de l'écriture**. La littérature est " le produit de l'écriture lu et transformé par l'idéologie " (**PP1**, p. 177). C'est un modèle, une idée préétablie de l'écriture par ce qui a déjà été écrit. L'écriture, au contraire, se définit comme production dans le langage de formes–valeurs ou formes–sujets : " un vivre–dire impliquant pour le je de l'écriture, l'effet de l'écriture sur le je ", pratique empirique du langage, " condition de la littérarité, elle est continue à la lecture. " (p. 176).

**HISTORICITE** : désigne le caractère historique d'une chose. L'historicité s'oppose à l'historicisme, réduction du sens aux conditions historiques de production du sens. L'historicité suppose l'historicisme mais ne s'y limite pas. Comme caractère historique d'un texte, le terme renvoie bien sûr à la situation des éléments nommés et référenciés dans le discours. Elle est marquée dans l'énoncé. Mais l'historicité radicale du langage comme principe de fonctionnement de tout discours est " le discours qui se réfère au discours et se construit de cette référence. Elle est le système et son fonctionnement. " (**EH1**, p. 219). Enfin, elle est irréductible à la chronologie et c'est pourquoi l'oeuvre se détourne de sa date, elle est ce travail de l'énonciation dans un temps qui rend l'énonciation irréductible à ce temps : " l'historicité de l'énonciation est plus que la datation d'un langage ... Externe en ce qu'elle est état de langue, état de poésie, de littérature, de culture ; interne par rapport à son propre cheminement, à son propre temps. " (id.)

**ORALITE** : ne pas confondre l'oralité avec le parlé, essentiellement lié à l'acte de phonation. L'oralité se définit comme le primat du rythme et de la prosodie. Elle se réalise autant dans le parlé que dans l'écrit. Cf. **CR**, pp. 273–296 ; **EP**, pp. 93–133 ; **RV**, pp. 235–291 et **TV**.

**POEME** : désigne autant **Les Liaisons dangereuses** que **Fureur et Mystère**.

**PROSODIE** : organisation consonantique et vocalique du discours. La nature d'un timbre compte moins que son caractère organisé et organisateur. Les timbres par leur contiguïté, leur fréquence, leur répétition engendrent des phénomènes d'intensité. On parle alors d'accent prosodique. Ce sont des éléments du rythme.

**RYTHME** : ne relève pas d'une systématique de la régularité – fait essentiel de la métrique (mesure, périodicité, isochronie...) Le rythme se définit comme " l'organisation du mouvement de la parole dans le langage par un sujet, et d'un sujet par son langage " (**PR, PS**, p. 14), l'organisation accentuelle continue du discours, " des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distinct du sens lexical ... Ces marques se situent à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. " (**CR**, p. 217). Le rythme est présent dans le vers comme dans la prose. Il est d'abord linguistique lié à l'accent (de groupe, en français, et fondé sur le syllabisme) ; il repose sur l'organisation des phonèmes (cf. *prosodie*). Enfin, il inclut les phénomènes intonatifs, l'accent intellectuel, émotif. Les éléments rythmiques d'intensité les plus remarquables sont les *contre–accents*.

**SIGNE (anthropologie duelle)** : s'oppose à l'anthropologie du sujet et du rythme, essentiellement historique. Celle du signe est ahistorique, tournée vers le cosmique et le sacré (cf. **SP**). Le signe est le dénominateur commun d'une série de dualismes. Le doublet *linguistique* (signifiant / signifié) est le modèle de cinq autres paradigmes, tous liés, non

hiérarchiquement sinon selon le point de vue privilégié, mais structurellement : a) *anthropologique* : opposition corps / âme, vie / langage, nature / culture ; b) *philosophique* : mots vs choses, origine vs convention ; c) *théologique* : la binarité chrétienne entre l'Ancien Testament et le Nouveau Testament ; d) *social* : l'individu opposé à la société ; e) *politique* : l'antithèse majorité / minorité. Paradigmes où les termes entretiennent des rapports discontinus ou dialectiques. Dans ce dernier cas, le processus dialectique tourne au profit de l'un des termes de l'antinomie initiale qui finit par dominer. Il substitue à la diversité une unité réductrice . A cette discontinuité, on oppose une pensée du *continu* qui implique le multiple et le pluriel. Cf. **PR, PS**, pp. 114–125.

**SIGNIFIANCE** : terme emprunté à Emile Benveniste qui l'entendait comme " propriété de signifier " (**Sémiologie de la langue in Problèmes de linguistique générale**, tome 2, p. 51). Ici, sur le plan poétique et non seulement linguistique, modes de signifier, notamment par la prosodie et le rythme.

**SIGNIFIANT** non plus l'image acoustique opposé au concept mais le participe présent du verbe " signifier ". Cf. **SP**, p. 514.

**SUBJECTIVATION (INDIVIDUATION)** : procès par lequel un individu se singularise de façon significative par rapport aux autres individus. Poétiquement, l'individuation est le double procès de singularisation de soi et de son discours, de spécification du je par son discours, de spécification du discours par le je. Cette subjectivation poétique implique le passage de l'individu empirique à la fonction de sujet en lui, qui seule compte en art. Une oeuvre n'est pas le reflet du vécu, des expériences d'une personne. L'individu (le moi) correspond ici à ce que Proust appelait le moi social et le sujet (le je) au moi profond. Chaque poème implique donc son sujet, l'invention et la transformation d'un sujet. On peut étendre cette notion de subjectivité à l'art (peinture, musique, sculpture...)

**SYSTEME (d'une oeuvre)** : s'oppose à structure. Le système est " un ensemble organisé par des unités qui sont interdépendantes " (**TRVP**, p. 37) et l'oeuvre se donne comme " totalité caractérisée par ses propres transformations, qui dépendent de ses lois internes... Le système se révèle au lecteur–auditeur comme une incessante structuration. " (**PP1**, p. 175)

## **Bibliographie**

### **OUVRAGES DE HENRI MESCHONNIC (CITES OU CONSULTES) :**

- **Pour la poétique (3 vol.)**, Paris, coll. Le Chemin, Gallimard, 1970–1973. (**PP...**)
- **Le Signe et le poème**, Paris, coll. Le Chemin, Gallimard, 1975. (**SP**)
- **Ecrire Hugo (2 vol.)**, Paris, coll. Le Chemin, Gallimard, 1977. (**EH...**)
- **Poésie sans Réponse**, Paris, coll. Le Chemin, Gallimard, 1978. (**PSR**)
- **Jona et le signifiant errant**, Paris, coll. Le Chemin, Gallimard, 1981. (**JSE**)
- **Critique du Rythme**, Paris, Verdier, 1982. (**CR**)
- **Les Etats de la poétique**, Paris, coll. Ecriture, P. U. F, 1985. (**EP**)
- **Critique de la Théorie critique, langage et histoire**, (collectif, dir. Henri Meschonnic), P.U. de Vincennes, 1985. (**CTC**)
- " **Mallarmé au-delà du silence** ", préface à **Ecrits sur le livre** (choix de textes), Paris, Editions de l'Eclat, 1985. (**MAS**)
- **Modernité Modernité**, Paris, Verdier, 1988. (**MM**)
- **La Rime et la vie**, Paris, Verdier, 1989. (**RV**)

- **Le Langage Heidegger**, Paris, coll. Ecriture, P. U. F, 1990. (LLH)
- **Des Mots et des mondes – dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures**, Paris, coll. Brèves Littérature, Hatier, 1991. (DMDM)
- **Politique du Rythme, politique du sujet**, Paris, Verdier, 1995. (PR, PS)
- " **Penser Humboldt aujourd'hui** " *in* **La pensée dans la langue**, dir. Henri Meschonnic, coll. La Philosophie hors de soi, P.U. De Vincennes, 1995. (PHA)
- " **Prosodie, poème du poème** " *in* **Histoire et grammaire du sens** (avec S. Auroux & S. Delesalle), Paris, Armand Colin / Masson, 1996. (Pros.)
- **De la Langue française**, Paris, 1997. (DLF)
- " **Le Théâtre dans la voix** " *in* **Penser la voix**, dir. Gérard Dessons, **La Licorne**, n°41, U.F.R Langues et Littérature de Poitiers, 1997. (TV)
- DESSONS (Gérard) & MESCHONNIC (Henri) : Traité du Rythme – Des vers et des proses**, Paris, Dunod, mai 1998. (TRVP).

#### **REFERENCES COMPLEMENTAIRES**

- **ARISTOTE : Rhétorique**, trad. C-E. Ruelle & P. Vanhemelryck, préf. Michel Meyer, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- **BARTHES (Roland) : " L'Ancienne rhétorique – aide-mémoire " in Recherches rhétoriques, Communications**, n°16, Seuil, 1970, pp. 172–229.
- **DESBORDES (Françoise) : " La Rhétorique " in Histoire des idées linguistiques**, dir. Sylvain Auroux, tome 1, éd. Mardaga, Liège / Bruxelles, 1991, pp. 163–185.
- **MOLINIE (Georges) : Dictionnaire de rhétorique**, Paris, Le Livre de poche, 1992.
- **MORIER (Henri) : Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, Paris, P.U.F, (1<sup>ère</sup> éd. 1961), 1989.
- **OLBRECHTS-TYTECA (Lucie) & PERELMAN (Chaïm) : Traité de l'Argumentation**, Editions de l'université de Bruxelles, 1992.
- **PERELMAN (Chaïm) : Rhétoriques**, Editions de l'université de Bruxelles, 1989.