

Pour une « rhétorique profonde »

Arnaud Bernadet
Université de Franche-Comté
Centre « Jacques Petit »
2004.

« Pas de larmes pour la rhétorique. »
RV, 69.

Il est une hypothétique continuité entre rhétorique et poétique qui ne cesse pas aujourd'hui de faire problème. Le voisinage terminologique incite à tenir l'une et l'autre pour synonymes, autorise parfois une complète assimilation des deux. Apparemment rigoureux, les partages épistémologiques entérinent la vision de champs naturellement complémentaires sans que la valeur d'un tel rapprochement suscite de véritable discussion.

En ouverture de *Rhétorique de la poésie*, le Groupe μ tirait bénéfice de ce rapport complexe :

Assurément, ce n'est pas d'aujourd'hui que datent l'association, la confusion ou la complémentarité de la rhétorique et de la science de la littérature. Les sciences se définissant surtout par la situation qu'elles occupent dans le système du savoir, une histoire des positions respectives de la rhétorique et de la poétique ne manquerait pas d'intérêt. Nous ne sommes pas sûrs qu'il y ait vraiment entre *technè rhetorikè* et *technè poietikè* la belle symétrie que Barthes y a vue [...] ni qu'avec Ovide et Horace les deux *technai* aient fusionné. Mais il n'est pas douteux que, selon les époques et les auteurs, les relations des deux "arts" ne se soient modifiées, et d'abord parce que les pratiques qui leur correspondent ont elles-mêmes évolué.¹

Mais la poétique peut-elle être vraiment qualifiée de « technè » ou de « science » ? Se laisse-t-elle décrire, même analogiquement, comme un « art » au sens médiéval de ce terme ? Il est juste assurément de mettre en cause sa parenté avec la rhétorique, la définition du mot, en revanche, est déjà une forme d'appropriation qui empêche ici tout débat.

A l'état latent, rhétorique et poétique représentent bien un lieu de crise et de conflit dans l'ensemble assigné aux théories de la littérature. S'il est vrai que les confusions en ce domaine particulièrement tendent à proliférer, des tentatives de clarification aussi diverses soient-elles s'appliquent cependant à y répondre. L'enjeu n'est pas alors pour le plaisir de multiplier les dénominations et les catégories dont on reconnaît par ailleurs la nature résolument connexe qu'une requête de spécificité. L'essai de délimitation met en débat des méthodologies jamais assurées : chacune vient y exercer son potentiel heuristique.

C'est ainsi que depuis une trentaine d'années les travaux d'Henri Meschonnic nourrissent une contradiction structurelle entre rhétorique et poétique. Ils la revendiquent même, en traversant nombre d'idées reçues qui sont autant d'obstacles à une réflexion authentiquement critique sur la littérature. Ce vis-à-vis y devient d'ailleurs à ce point systématique et principiel qu'il détermine le geste théorique, sa valeur, le sens de l'œuvre d'art, son objet.

Critique et vérité

Trop souvent réduite à une méditation technique sur le rythme et la prosodie, la poétique d'Henri Meschonnic se définit avant tout comme l'étude de la valeur d'une œuvre. A ce titre, elle implique conjointement une théorie de la littérature et une « théorie du langage », expression qu'elle emprunte volontiers à Ferdinand de Saussure². Ainsi se trouvent soigneusement contournés l'idée stricte de *linguistique*, plus encore le titre de *sciences du langage*. C'est que la poétique n'existe pas ici sans une rupture préalable avec la linguistique, au moins dans sa version structurale. Dans sa conférence « Linguistique et poétique », Roman Jakobson met

¹ Bruxelles, Editions complexe, 1977, p. 15.

² *Cours de linguistique générale*, édition critique par T. de Mauro, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique, 1972, p. 38. Au moment où Saussure rappelle que « le tout du langage est inconnaissable » et distingue le point de vue de la langue et celui de la parole. D'où exactement : « Telle est la première bifurcation qu'on rencontre dès qu'on cherche à faire la théorie du langage ».

l'une en dépendance de l'autre : « partie intégrante »³ de la linguistique, la poétique reste alors subordonnée à ses postulats. Mais ce geste (daté) du structuralisme a le double avantage et défaut de relever dans l'objet littéraire des universaux linguistiques hors de sa singularité historique. Cette démarche qui a toujours cours abandonne de fait le domaine concret du texte.

Telle qu'il la conçoit, la poétique d'Henri Meschonnic entend conserver au contraire un rapport critique aux différents disciplines et savoirs qui s'attachent à l'objet langage et à l'objet littérature. Elle refuse explicitement d'être une simple activité régionale de la linguistique. Loin de vouloir la supplanter, elle ne tient pas lieu non plus d'une nouvelle *science globale*. Car en fait de globalité, Jakobson se saisit d'abord d'une *totalité* : une synthèse des plans structuraux de la langue qui constituent autant de nœuds anthropologiques signifiants. Dès *Pour la poétique I* dont l'amorce prépositionnelle traduit assez bien dans l'intitulé l'essai de reconception et de fondation, l'auteur considère, en effet, la formalisation structuraliste inadéquate à l'étude de la *littérarité*. Il dénonce et rejette son « méthodologisme technicisant »⁴ qui place la question centrale de la valeur, la qualité esthétique d'une œuvre, dans sa complexité structurelle. Une illustration prototypique en serait la lecture que Nicolas Ruwet donne de *Walcourt et Sagesse*, III, 6 dans « Musique et vision chez Paul Verlaine »⁵. Ainsi que le suggère l'emploi (attendu) du mot *musique*, une conscience malheureuse devant l'art sans cesse achoppe au je-ne-sais-quoi de l'œuvre. La démarche se découvre une dimension fatalement lacunaire et même déficiente : « Une méthode se juge à ses fruits : aucune méthode n'ouvre toutes les portes, aucune méthode particulière n'est à l'abri d'abus et d'erreurs » (art. cit., p. 92-93). Et les précautions multipliées sont plutôt le signe d'une difficulté à résoudre, « pas de solution simple » (p. 93). Des évaluations partielles qui « ne prétendent pas caractériser le style de Verlaine en général » (*id.*), certains traits d'écriture « difficiles à déceler » (p. 94), etc.

En fait, la « méthode » simultanément questionnée et appliquée présuppose déjà les principes qu'elle s'évertue à démontrer. Une définition d'inspiration jakobsonienne nuancée par les théories chomskienne et énonciatives :

Le discours poétique se caractérise par une double structuration. D'une part, il obéit aux principes, grammaticaux, sémantiques, pragmatiques, qui régissent tout texte suivi. D'autre part, il obéit à un autre principe : la projection de rapports d'équivalence sur la séquence ; ces rapports d'équivalence opèrent aux niveaux « superficiels » (phonique, prosodique, morphologique, syntaxique de surface) de l'énoncé. (p. 92)

Ainsi, l'étagement structuraliste en niveaux et la dynamique des rapports se mêlent à une critérogologie cumulative (*grammaticaux, sémantiques, pragmatiques* ; mais pourquoi ne pas y ajouter la typographie, la ponctuation... l'orthographe ?!) susceptible de transposer la « subtilité » et l'« audace » (*id.*) du poète des *Romances sans paroles*. Cette *analyticité* qui contraste d'autant avec la musique comme figure d'un ineffable, aboutit paradoxalement à vider l'objet de la recherche :

Un poème étant fait de mots, une démarche appropriée pour l'analyse est de partir de la surface et de l'évident, c'est-à-dire, entre autres, de la structure linguistique, en distinguant soigneusement, en un premier temps, les différents niveaux (mètres, rimes, syntaxe, etc.), en envisageant ensuite leur interaction, et en accordant toujours la plus grande attention à des détails « de surface » qui peuvent paraître triviaux. (p. 92)

Mais un poème est-il « fait de mots » ? Non seulement le moindre discours répond à cette précision minimale, et dans ce cas le propos est au plan linguistique *et* littéraire sans conséquence, mais surtout le présupposé concorderait avec l'idée que « le poème est un tout » (p. 93) à condition d'admettre que cet ensemble se résout additivement en somme. Or aucun texte de nature artistique n'est *composé* des mots qu'il contient ou même *organisé* par eux : il se reconnaît d'abord à la phrase qu'il s'invente⁶.

A ce titre, on ne saurait assigner un point d'origine à la méthode, – « une démarche appropriée [...] est de partir de la surface et de l'évident » –, sans engager déjà un point de vue construit sur l'objet. L'*évident* relève ici de la fiction, cette prétendue neutralité (d)énonce d'elle-même son caractère sélectif, « entre autres ». L'évident n'est autre que l'option et la décision théoriques de la méthode : le primat de la « structure linguistique » qui évacue d'emblée le singulier irréductible du texte. Meschonnic rappelle à ce sujet que le

³ *Essais de linguistique générale*, t. I, traduction de N. Ruwet, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Arguments, 1963, p. 210 : « Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique. »

⁴ *PR*, 129. Le lecteur trouvera la liste des abréviations et le corps bibliographique des ouvrages d'Henri Meschonnic à la fin du présent article.

⁵ *Langue française*, n° 49, Paris, Larousse, 1981, p. 92-112.

⁶ Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon étude, « Eléments pour une poétique de la phrase dans *Stèles* de Victor Segalen » in Franck Neveu (dir.), *Phrases – syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 257-276.

formalisme ne saurait constituer une caution de rigueur et qu'il est d'autres rationalités à proposer. Il montre de surcroît que, sous l'apparente révolution épistémologique, la linguistique structurale devant les textes procède le plus souvent à une modernisation des notions et des instruments déjà anciens de la rhétorique, maintenant ainsi une conceptualité incontestée dans ce qui prétend être alors une nouvelle approche du fonctionnement littéraire. Précisément, elle ne peut voir dans la poésie que « des formes linguistiques, qui présupposent une idée rhétorique de la poésie » (EP, 47). Le débat sur la paronomase, « Où est la différence entre *I like Ike* et de la poésie ? » (PPI, 29), l'appariement tenté chez Jakobson et ses successeurs entre métaphore et paradigme, métonymie et syntagme en sont notamment révélateurs. Ainsi est-ce en dégagant 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 le fondement de sa poétique, la définition qui en résulte, dépend étroitement d'une critique de la rhétorique, de l'historicité de sa représentation.

Par *critique*, il ne faut pas entendre ici un simple jugement de valeur ni l'expression d'une position normative même si le terme implique nécessairement des genres divers d'appréciation. A l'inverse, la critique n'a pas pour but de produire « un compte objectif, c'est-à-dire non situé » des théories en jouant à l'académique « dispensation des objections et des éloges » (CTC, 198). La critique porte en elle une fonction heuristique, ou elle n'est pas. Qu'elle se règle ensuite *ad hominem*, ou glisse de façon ponctuelle ou répétée dans la polémique jusqu'à se contrefaire au point de devenir elle-même un procédé, c'est sans doute là un risque permanent, l'une de ses virtualités caractéristiques qui reflète aussi sa force d'engagement. Qu'il dérive ou non dans le champ polémique, l'appel à la théorie ressortit chaque fois à une intempestivité de la pensée en un sens proche des *Unzeitgemässe Betrachtungen* de Nietzsche dont la valeur n'est pas l'inactuel, « mauvaise traduction », mais plutôt « la nécessité du contre » : « pour penser » (SPI, 9). Il s'agit bien de faire de la poétique à coups de marteau et la seule justification en est « l'exercice de la liberté » (134). Car travers cette force critique, l'important est que la théorie soit créatrice, mette à nu les problèmes. La notion de *problème* doit être reliée ici à l'usage spécifique qu'en faisait Emile Benveniste qui, écartant dans ses deux recueils de linguistique générale des études « plus techniques », privilégiait celles qui apportent « dans leur ensemble et chacune pour soi une contribution à la grande problématique du langage, qui s'énonce dans les principaux thèmes traités » : là où étaient envisagés « les relations entre le biologique et le culturel, entre la subjectivité et la socialité, entre le signe et l'objet, entre le symbole et la pensée, et aussi les problèmes de l'analyse intralinguistique »⁷, une anthropologie était en jeu, celle de *l'homme dans la langue*. Mais il en va ainsi de la poétique qui, plutôt que de chercher les réponses adéquates aux questions, aspire à découvrir sous ces mêmes questions les problèmes qui en sont constitutifs. Sous « la dénomination de “problèmes” » (*id.*), ce sont donc bien les conditions de la pensée que toute pensée vise. Un problème n'appelle pas de réponse ni de solution sans quoi il se nie de lui-même. Un problème se transforme, et la critique sert justement à le reconnaître.

A la suite de l'Ecole de Francfort et surtout de *Théorie traditionnelle et théorie critique* de Marx Horkheimer, Meschonnic conçoit donc légitimement théorie et critique comme indissociablement liées et situées sur un plan historique et idéologique. La critique qui se désigne comme « l'exercice même de la pensée » (LH, 35) se fait toujours dans et par un sujet, sans commun rapport avec le point de vue de Sirius, figure d'un observateur qui, en quête de la vérité, finit par s'exclure du procès qu'il a lui-même initié. Le sujet de la théorie critique est indéniablement 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, 8) d'une pratique discursive (scientifique, conceptuelle), elle construit et situe ses valeurs propres. Il ne s'agit plus d'une recherche de la vérité, ou alors la vérité n'a plus rien à voir avec l'approche transcendante de la vérité. Il s'agit de la recherche du sens, « non de ce qu'est le sens [...] mais comment, à partir de quoi et vers quoi se fait un sens » (*ibid.*, 9).

Esquisse d'une axiologie

C'est dans ce cadre et en dépit d'une réflexion disparate sur la rhétorique que Meschonnic y consacre des parties entières comme dans PPI et PR, ou s'attache à en développer l'analyse sur des cas particuliers, Victor Hugo par exemple (PPIV, HP) ou les productions poétiques contemporaines depuis Du Bouchet, Jaccottet et Bonnefoy jusqu'à Philippe Delaveau, Jean-Michel Maulpoix et autres illustres éphémères des temps modernes (CEL). Autrement dit, la critique en est continue tout au long de l'œuvre. Elle en repère à la fois les différents motifs dans les écritures mais en mesure également les mutations théoriques depuis une trentaine d'années. Si bien qu'il est possible d'affirmer que la rhétorique « met la poétique à l'épreuve », sachant que « la réciproque est vraie, mais moins reconnue » (PR, 422). Travaillant à une théorie conjointe du langage et de la littérature, la poétique n'est ni éclectique ni totalisante. Quand elle tend vers une interaction critique avec la linguistique mais aussi la philosophie, la psychanalyse et les sciences sociales, sa démarche n'est jamais d'annexion. Le point de départ et d'arrivée y reste toujours la littérature puisque sans elle « une anthropologie historique et générale du

⁷ « Avant-propos », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966.

langage est impossible » (CR, 139). La critique de la rhétorique ne possède de sens qu'à travers ce projet fondateur. L'intérêt que Meschonnic lui porte ne tient pas uniquement aux confusions intéressées avec la poétique qu'il s'agirait enfin de démêler. Elle repose sur des faits historiques. Outre l'incontournable héritage culturel des littératures occidentales *via* les modèles gréco-latins, c'est par exemple au XX^e siècle l'importance accordée à l'image depuis l'interprétation surréaliste de Reverdy, plus largement encore à la métaphore. Mais la monographie qu'il consacre dès les années soixante à Hugo dispose déjà l'auteur à ne plus considérer les composantes rhétoriques comme un niveau potentiellement discontinu et autonome du texte en les situant au contraire dans une logique intégrative au sens où Benveniste opposait intégrants et constituants⁸. A cela s'ajoutent d'autres développements liés à certains objets, thèmes ou secteurs de recherche : le rôle de l'argumentation, l'inconscient figural dans certaines pratiques de traduction, le lien entre pensée et discursivité dans le texte philosophique, ailleurs encore, l'hégémonie des pragmatiques ou l'éclipse et les résurgences de la stylistique, voisine immédiate de la rhétorique et de la poétique, etc. La critique de la rhétorique se révèle par conséquent plurielle, elle ne porte pas sur un domaine prétendument homogène et unifié. La rhétorique est ici le nom d'un enjeu et de toutes les activités qui en relèvent.

A cet égard, il convient de dégager les valeurs que Meschonnic accorde dans son discours au terme de *rhétorique*, substantif et/ou adjectif. Le mot y est employé dans des sens et des contextes assez variables, source souvent génératrice, comme on sait, de malentendus ou d'interprétations erronées. En dehors des occurrences conventionnelles, l'art d'argumenter ou le paradigme des figures, et bien sûr la rhétorique comme métalangage, l'expression présente fréquemment un caractère axiologique négatif : « La rhétorique isole les figures, qu'elle réfère à la langue : pour l'œuvre comme pour le rythme, c'est une anti-poétique » (CR, 61). Cette opposition s'impose au rang d'une constante dans les textes. Trois tendances principales en ressortent. Dans l'univers théorique et spéculatif, *rhétorique* désigne les formes de pensée de nature moins argumentée et démontrée qu'impressive et polémique. Sont concernés l'ensemble des discours dogmatiques qui recourent davantage à des stratégies langagières, à des procédés qu'à une création intellectuelle novatrice et durable. Cette valeur métadiscursive est certes assez courante mais elle montre de façon symptomatique la solidarité qui unit profondément la pensée du langage du langage dans lequel opère et se transforme cette pensée. Au fond, s'il n'était même besoin de l'énoncer littéralement, ce que l'on pratique du langage est déjà un indice de la manière dont on se le représente(ra)it et l'analyse(ra)it. Il existe donc une rhétorique de la pensée dont la propriété immédiate, outre la séduction qu'elle exerce à communiquer concepts et raisonnements, est d'engendrer des modes, une constellation d'épigones, un mandarinat et un discipulat. La rhétorique s'allie aux techniques institutionnelles de hiérarchie, de domination voire de répression. Elle reproduit, perversement ou naïvement, les formes de l'*establishment*. Du moins produit-elle un *effet*, discursivement d'abord, sociologiquement ensuite. L'auteur parle alors de l'effet Derrida, de l'effet Heidegger... On peut lui opposer le cas Spinoza dont l'aventure ne se réduit pas aux catégories et aux concepts : « l'*Ethique* travaille comme le poème » quand la pensée devient « un art » (SPI, 103-104). En miroir, l'œuvre de langage se voit affectée d'un syntagme similaire. Meschonnic parle en ce sens également d'effet Celan, d'effet Hölderlin, d'effet Mallarmé, d'effet René Char. L'effet Saint-John Perse se laisserait lire par exemple chez Pierre Oster Soussouev et sa « pratique de l'éloge ». Au plan littéraire, « la rhétorique » ou « une rhétorique » s'opposent d'abord à la notion d'*écriture* (legs de Roland Barthes), ensuite plus radicalement à la notion personnelle de *poème*. Unité par excellence de l'individuation discursive, le poème est ce lieu utopique, lieu par conséquent paradoxal d'où émerge la figure chaque fois nouvelle d'un sujet propre au langage comme art. Pour cette raison, la catégorie échappe à une appréhension générique. Elle ne se situe pas au même niveau que la poésie, le roman, le drame ou l'essai, etc. De son côté, la rhétorique n'a pas la force de ce concept opératoire. Ainsi, à propos d'*Odes et ballades*, Meschonnic remarque : « La construction est parfois rhétorique plus que profonde » (PPIV-1, 25). Confronté à l'organisation romantique du recueil chez Baudelaire, il prend à contre-pied l'analogie plastique que Barbey d'Aurevilly suggérait en guise d'éloge :

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. (PPIII, 288)

Il est sans doute une sémantique de la composition qui ne relève plus d'une téléologie du recueil comme il existe une oralité du récit qui ne coïncide pas, on le verra, avec la *dispositio* des structures narratives⁹. En tant que système et valeur, l'idée critique de poème ne se superpose pas à celle de *poèmes* qui dans le contexte présentent a

⁸ « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 124.

⁹ Dans une lettre à M. de Sainte-Marthe, datée de 1576 ou de 1583, Ronsard soulevait déjà le problème : « Les poettes, principalement en petits et menus fatras come elegies, epigrammes et sonnetz, ne gardent ny ordre ny temps, c'est affaire aux historiographes qui escrivent tout de fil en eguille. », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 1211.

une signification purement descriptive. Il en ressort cependant que la rhétorique renvoie à la part inactuelle de l'œuvre. Le propos est manifeste dans ce commentaire de « La Prière pour tous », pièce des *Feuilles d'automne* :

Illisible comme poème, cette *prière* entièrement rhétorique ne se comprend peut-être, récursivement, que rattachée à la métaphysique de Hugo. (PPIV-1, 72)

L'illisibilité est un problème d'historicité, elle représente elle-même une variable empirique de l'écoute du sujet, de nos rapports présents, passés et à venir aux discours. La rhétorique d'un auteur, même personnelle, se signale comme une dimension passive du texte, elle appartient et revient finalement à l'époque. Quoiqu'elle ne soit intelligible comme le poème lui-même qu'à partir de la situation d'énonciation, elle n'a pas comme lui le pouvoir d'être réénoncée indéfiniment dans ces conditions elles-mêmes inconnues qui font toute la dynamique de la lecture. Elle s'épuise au contraire dans sa deixis d'origine que le lecteur doit reconstruire s'il veut la faire signifier. L'illisibilité n'est d'ailleurs qu'une forme parmi d'autres de son intelligibilité.

Il reste enfin un emploi spécialisé du mot, technique dirions-nous, que Meschonnic réserve à l'observation discursive du rythme, « signifiant majeur » (PPII, 178) du texte, et avec lui de la prosodie, ici prise dans l'acception restreinte des composantes phoniques du langage. Il ne s'agit pas d'évoquer le cas d'écritures rhétoriques, syntagme intrinsèquement contradictoire puisqu'il se solde par l'absence de tout poème et partant annule justement l'écriture. Le point concerne désormais les marques rhétoriques que comporte à des degrés variables mais pour des raisons historiques évidentes toute écriture. Alors que la prosodie et le rythme sont les opérateurs directs du rapport qui s'établit entre subjectivité et signifiante en ce qu'ils produisent une configuration chaque fois singulière et imprévisible du discours, la matière rhétorique réfère, quant à elle, aux stratégies et aux formes expressives d'un texte. Elle subsume un ensemble de *procédés* dont l'incidence va de l'énonciation à la syntaxe et au lexique. Ces procédés sont d'avance reconnaissables et entrent de ce fait en discordance manifeste avec le poème qui n'est tel que d'être son propre inconnu. En posant ce lien entre rhétoricité et expressivité, rhétoricité et formalité, Meschonnic est logiquement conduit à reporter le caractérisant axiologique d'ornementation qu'il associe à la logique du procédé sur le rythme et la prosodie. Il parle subséquemment de *rythme rhétorique*, terme dont il faudrait restituer la morphologie plurielle, puisqu'il ne cesse de changer dans le temps et l'espace. Les rythmes rhétoriques à ne pas confondre avec les rythmes spécifiques d'un poème ne sont pas les mêmes selon les traditions littéraires nationales (en Allemagne, en Angleterre ou en France, pour s'en tenir aux frontières européennes), ils évoluent aussi selon les époques, parfois même les goûts et les modes. Fort schématiquement, y participe l'antinomie classique entre la tendance périodique au XVII^e siècle et la préférence pour la "phrase" brève au XVIII^e siècle. Les catégories de cadences, binaires, ternaires comme chez Chateaubriand, en font également partie... Aux rythmes rhétoriques répond la *rhétorique prosodique* qui renvoie à la structuration expressive des phonèmes d'un texte. On y compte les assonances, les allitérations déjà repérées, identifiées et classées dans les grammaires de l'Antiquité, l'harmonie imitative, les critères esthétiques de l'euphonie et de la cacophonie, etc. Transmis par la culture scolaire, l'exemple d'*Andromaque* (*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?*) révèle à lui seul combien ce genre de procédé ne dépasse guère en termes fonctionnels le niveau syntagmatique de l'énoncé. Sa portée est essentiellement locale à la différence de l'organisation sémantique de la prosodie dont le cadre global (incluant l'axe paradigmatique) n'est autre que le texte lui-même, quelle qu'en soit la dimension : *Chantre* d'Apollinaire, *A la recherche du temps perdu* de Proust.

Loin d'être assimilable à un verdict, le statut attaché au mot *rhétorique* que dégage ce rapide examen ouvre en fait les questions véritables. S'il est vrai que la rhétorique et la poétique ont en partage la littérarité des textes, elles s'en saisissent différemment. A travers la littérarité, l'enjeu reste le modèle anthropologique que l'un et l'autre domaines se construisent. Largement indexée à l'épistémologie du signe, la rhétorique se dote d'une certaine conception de l'individuation qui, ancrée dans les rapports du langage et de l'action, met en corrélation par-delà la problématique figurale une théorie du sujet, de la société et du politique. La représentation que cette théorie attache à l'*humain* dépend intégralement de celle qu'elle donne du *littéraire* (littérarité et littérature conjuguées). L'homme ne peut plus se comprendre désormais sans l'homme de la littérature. Sous le vis-à-vis critique, c'est ce motif que Meschonnic décèle et poursuit en continu. En se plaçant délibérément sous le patronage d'Aristote, auteur d'une *Rhétorique* et d'une *Poétique*, par la lecture singulière qu'il en propose, il transforme radicalement le rapport entre les termes et l'identité des termes. Il tend lui-même vers cette « rhétorique profonde »¹⁰ dont parlait Baudelaire dans ses *Projets de préfaces aux Fleurs du Mal* : là où aucune rhétorique ne saurait jamais s'aventurer.

¹⁰ *Projets de préface*, IV, aux *Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 185.

La querelle de l'écart

La rhétorique est la matrice d'une série de dualismes qui se déclinent de la figure au mot comme unité lexicale. Elle institue un modèle du langage et de la littérature. Ce modèle n'est pas l'expression d'une essence, il a le statut parmi d'autres possibles d'une représentation. Aussi la tâche première de la poétique est-elle d'en démontrer les limites et de les juger comme telles. La querelle de la figure et de l'écart servira ici de révélateur. Aujourd'hui, il peut paraître oiseux, pour ne pas dire tout à fait vain, de revenir à cet antique débat qu'il est si commode de classer parmi les polémiques du structuralisme alors à son apogée. Mais ce serait supposer que le problème a été depuis résolu. On se souvient que dans *Structure du langage poétique* (1966) Jean Cohen assimilait pleinement littérature et écart. Dans « Langage poétique, poétique du langage », Gérard Genette aggravait la réponse, laissant la thèse supposément discutée intacte. Alors même qu'il considère que la notion d'écart n'est pas « exempte de toute confusion » ni d'une « pertinence décisive »¹¹, l'auteur en redéploie l'incidence comme détour et changement de sens. Loin de produire si simplement une infraction au code, la spécificité de la poésie résiderait dans « l'action sur le signifiant » : au lieu de le déformer ou même d'en inventer de nouveaux, elle s'efforcerait de le « déplacer » (*ibid.*, p. 148). A ce processus créatif s'ajouterait une poétique du langage, c'est-à-dire « les innombrables formes de l'imagination linguistique » (p. 146) qui l'entourent. Celles-ci expliqueraient en dernier lieu comment la poésie se reconnaît à son désir profond de motiver les signes. Opposant Mallarmé et le « défaut des langues » à Saussure, le critique peut ainsi conclure que le « langage poétique » est « le langage à l'état de rêve » si bien qu'à la différence de la prose, « parole disjointe » ou « écartement des signifiants, des signifiés », la poésie se définirait comme « *antiprose* ou *réduction de l'écart* : écart à l'écart, négation, refus, oubli, effacement de l'écart, de cet écart qui *fait* le langage » (p. 152). Ce redoublement qui signe ici une imposture préserve en même temps le principe du détour tropologique.

Une phraséologie s'est installée qui multiplie des qualifications apparentées à propos des figures (quand elle ne les étend pas au texte) : « anomalie », « dérogation », « incongruité », « déviance », « violation », « décalage », etc. Il en va ainsi particulièrement de la métaphore érigée au rang de prototype rhétorique. Jacques Dürrenmatt montre ainsi que « la *saisie métaphorique* », quand elle n'est plus fondée comme chez les classiques sur l'intuition épilinguistique, dépend de critères que les théories développent à l'envi : étymologiques et sémantiques, co(n)textuels et énonciatifs, cognitifs et socioculturels, etc., une « conjonction de facteurs plus complexes qu'on aurait pu le penser *a priori* »¹². Malgré force débats, et notamment la thèse radicale de Sperber et Wilson pour qui la métaphore constitue un mode « normal » de la communication¹³, de nombreuses études linguistiques se gardent de remettre en cause l'interprétation déviationniste. Souvent même, elles la légitiment comme point de départ de la démonstration. Dans *Nominales*, Georges Kleiber tire par exemple ce constat : « Il est généralement admis que la métaphore repose crucialement sur une «*in correction*» ou un «*délit*», mais ce trait, une fois dénommé et intégré, donne rarement lieu à une caractérisation satisfaisante »¹⁴. La thématique de l'écart n'est plus le problème mais l'aporie comme présupposé. L'enjeu disparaît au profit de la tentative de description. La conclusion vient donc vérifier un consensus et l'approfondir : « Il semble donc raisonnable de considérer la déviance comme facteur constitutif de la métaphore » (*ibid.*, p. 187). La *raison*, en l'occurrence, est celle de la langue comme loi et modèle, facteur de désépécification du texte littéraire. Et s'il est vrai, comme le note Kleiber lui-même, que le critère de déviance n'est pas propre à la métaphore mais pourrait rendre compte d'autres tropes, ce même critère est susceptible d'être généralisé au-delà du cas des figures. Les reproches que Meschonnic adresse enfin à l'analyse pragmatique et cognitive qui, selon lui, maintient en l'état la question, imposent d'y revenir¹⁵.

S'il est vrai que « la figuralité ne peut se passer de la notion d'écart » (*PR*, 424), l'interaction constante avec la norme tient avant tout au destin de la rhétorique. Lorsque celle-ci, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, cède la place aux stylistiques, son déclin consacre définitivement la dissociation entre le domaine tropologique et l'activité argumentative, ce dont les inventaires néoclassiques chez Dumarsais (1730) et

¹¹ *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, coll. Tel Quel, 1969, p. 139.

¹² *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, coll. Essentiel, 2002, p. 15.

¹³ Dan Sperber & Deirde Wilson, « Le littéral et le métaphorique » dans *La Pertinence – communication et cognition*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Propositions, [1986] 1989, p. 348-356.

¹⁴ « Métaphore : le problème de la déviance » in *Les Figures de rhétorique et leur actualité en linguistique, Langue française* n°101, Paris, Larousse, 1994, p. 37. Repris dans *Nominales – essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 1994, p. 177.

¹⁵ La démarche cognitive appliquée aux études littéraires fait d'ailleurs l'objet d'âpres discussions. Telle est par exemple la position d'Eric Bordas dans *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, coll. Recto-verso, 2003. Si l'on admet l'hypothèse que « la lisibilité poétique d'une métaphore est d'abord dans sa capacité à convoquer «un univers prototypique connu et partagé de tous pour son interprétation» » (p. 64), on risque du même coup de lui ravir sa créativité. D'où l'ironie qui replie le principe cognitif sur lui-même : « Tant pis pour les métaphores qui auraient la mauvaise idée d'inventer leur propre prototype ! » (n. 1 / p. 64).

Fontanier (1827) témoignaient déjà. Mais le structuralisme et la sémiotique littéraire, en supplantant les stylistiques, ont à leur tour entériné ce partage. En ces années, la « rhétorique restreinte »¹⁶, paradoxalement fondée sur la seule *elocutio*, se conçoit finalement comme une *Rhétorique générale*, à l'image de celle que propose le Groupe μ . L'épithète se transforme d'ailleurs en mot d'ordre ainsi que l'attestent deux articles parus en 1969, l'un de Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée » (*Critique* n°269, p. 841-861), l'autre de Jacques Sojcher, « La Métaphore généralisée » (*Revue Internationale de Philosophie* n°87, p. 58-68). Il reste que suivant Meschonnic cette division affaiblit la rhétorique puisque la partie domine le tout, associant l'ordre figural à la poésie, l'argumentation à l'éloquence voire à la prose. Dans cette nouvelle économie qui s'établit sur une antinomie entre universaux, il devient alors possible d'écrire une *Rhétorique de la poésie*. Mais la poésie ne gagne rien à être perçue sous l'angle contradictoire ou convergent de l'argumentation ou de la tropologie. De la schize rhétorique il résulte ici fondamentalement une esthétisation de l'œuvre de langage. Ainsi s'explique la persistance du mythe de la norme, présupposée, introuvable ou jamais définie. L'analyse en est le plus souvent circulaire et tautologique, et manque fatalement la catégorie linguistique de *système* capable de réviser et de transformer le statut discursif des figures en particulier¹⁷. De l'esthétique de la surprise à l'*ostranenie* (dépaysement, désautomatisation) des formalistes russes, la logique simultanément normative et déviationniste ne se limite pas cependant pour Meschonnic aux propriétés textuelles qu'elle engendre. Ses conséquences doivent être aussi mesurées au plan éthique. Des notions comme celles de crise, de subversion, de nouveauté s'y articulent étroitement. Ainsi, l'auto-affirmation avant-gardiste ne se sépare pas d'une rhétorique là où le programme esthétique et la rupture avec l'ordre ancien valent comme performatifs. Chez Marinetti et les futuristes italiens, l'opposition du passé et du futur (où le présent se trouve exclu) en est un avatar. Mais cette rhétorique peut être un effet propre à la lecture. Dans ce cas, la littérarité se trouve soumise à une conversion idéologique qui l'instrumentalise jusqu'à nous aliéner durablement l'écoute du texte. Lautréamont et Mallarmé sont passés de la sorte pour les parangons d'une « révolution du langage poétique »... Antonin Artaud et Raymond Roussel lui ont apporté le gage d'une pathologie. Dans chaque cas, la logique d'une *posture* vient caractériser le mode d'inscription de l'instance dans son texte. Elle y remplace l'*attitude* d'un sujet comme rapport individuant au langage qui, s'il se révèle assurément *critique* du langage et de ses catégories, dans sa nécessité instituante ne se superpose nullement aux pratiques d'hérésie ou de transgression.

Le modèle de l'individuation qu'implique la rhétorique ne sort pas du cadre légal que lui assigne la langue. Norme et écart se supposent mutuellement comme la parole devant la langue, l'individu face à la société. Ils ne s'envisagent pas, même alternativement, même par réversion, sans l'antériorité et la dominante d'un terme sur l'autre, et spécialement l'antériorité et la dominante sémiologiques du code auquel se trouve réduite la langue elle-même. Ainsi s'explique pour Meschonnic que la nouvelle rhétorique s'exerce de manière privilégiée sur des corpus préalablement formalisés ou aisément formalisables. Textes versifiés chez Jakobson, poésie baroque pour Genette, formes fixes pour Ruwet, conte et nouvelle chez Todorov, etc. : « La réflexion formaliste et rhétorique naturellement se détourne d'une poésie "antirhétorique". Il est significatif que les études structurales jusqu'ici s'orientent vers *Les Liaisons dangereuses*, vers Boccace ou vers la forme du sonnet, par exemple » (*PPI*, 109). Elles sélectionnent les exemples favorables à leur thèse, ce qui revient à travailler par défaut sur la littérature. Dans l'actualité paradoxale de la dichotomie norme vs écart, Meschonnic perçoit une survivance de la définition ornementale de la rhétorique. Celle-ci dériverait de « l'héritage d'une conceptualisation aristotélicienne propre au XVII^e et au XVIII^e siècles » (*PPI*, 17). Le jugement est aussi péremptoire qu'englobant. Bien qu'il ne s'embarrasse pas de détails érudits, de preuves informées sur l'époque mentionnée, il se nuance toutefois d'une correction majeure à la faveur d'une relecture. Sans perdre sa force critique ni sa cible primitive, le point de vue s'applique à distinguer depuis *PR* Aristote de l'aristotélisme. Ce dernier désigne la chaîne des commentaires et l'histoire d'une tradition qui conçoit la figure comme embellissement et enrichissement du discours tandis que jamais le philosophe ne sépare rhétorique et poétique, et les rapporte toutes deux pour les y inclure aux dimensions de l'éthique et du politique. De Quintilien au classicisme, la figure joue certes le rôle de composante différentielle mais sous la forme d'un supplément esthétique, jusque dans la fonction poétique de Jakobson puisque le message peut ou non être centré sur elle, s'en dispenser ou l'intégrer. La valeur se confond alors avec la valeur ajoutée.

Quelles qu'en soient les variantes, la rhétorique de la déviance n'existe que de séparer l'ornement du fond. Elle maintient la transcendance du signifié sur le signifiant. Supports d'une intention, d'un vouloir-dire qu'il s'agit de reconstituer, les figures se prêtent à des essais de traduction qui se donnent aussitôt comme dénégation de toute traduction. Ainsi Meschonnic situe-t-il la méthode de Genette citant de façon erronée une phrase de *Clair de terre* : « La littéralité du langage apparaît aujourd'hui comme l'être même de la poésie, et rien n'est plus antipathique à cette idée que celle d'une traduction possible, d'un espace quelconque entre la lettre et le sens. Breton écrit : *La rosée à tête de chat se balançait* : il entend par là que la rosée a une tête de chat et

¹⁶ Gérard Genette, « La Rhétorique restreinte », *Communications* n° 10, Paris, Editions du Seuil, p. 158-171. Repris dans *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 21-40.

¹⁷ Cf. *infra*, « Le poème et la figure ».

qu'elle se balançait »¹⁸. La procédure relève de la paraphrase, elle mime la littéralité du langage plutôt qu'elle ne la démontre. Surtout, elle s'intéresse à la nature du trope, son *dit*, au lieu de le considérer sous l'angle de son fonctionnement à l'intérieur d'un système d'écriture donné. Cette technique de décryptage montre combien elle est applicable à n'importe quelle métaphore et par là manifeste son caractère inopérant. Meschonnic explique que l'erreur de citation n'est d'ailleurs pas gratuite « parce que de Breton, c'est toujours ce vers qu'on cite, cette "image", synthèse surréaliste », et en déduit : « Cela n'a aucune importance, du point de vue où l'on se place (mais dans le poème, si). Rhétoriquement, la citation fautive a raison. Rhétoriquement, c'est-à-dire du dehors, vu de la forme. Est-ce comprendre Breton ? Lecture-littérature » (*PPI*, n. 2 / 109). Devenue l'emblème d'une esthétique, la métaphore n'a plus de valeur qu'en soi. Proprement décontextualisée, sa fonction est d'abord culturelle, ce que condense de manière allusive la mention finale (*lecture-littérature*). Confrontée au texte, la rhétorique s'y projette, elle ignore le mode d'intégration de la figure au texte et le mode de transformation que le texte en retour lui affecte. Si l'on suit au contraire le principe d'une « lecture-écriture », résolument empirique en ce qu'elle cesse de ramener le texte « à des catégories préexistantes » (177), la métaphore de Breton n'a plus rien d'une expression littérale, d'une expression tropique, on peut alors y voir une forme de l'irreprésentable. S'il y a une créativité reconnue de la figure, il y a à reconnaître une nécessité de la figure. Non pas au sens où tout serait dorénavant figure. A l'universalité de la figure il faut opposer une historicité de la figure. Car si un écrivain y recourt, le dire entier y est chaque fois spécifiquement en jeu *mais comme à travers n'importe quel autre constituant* : l'écrivain ne pouvait ni ne saurait s'énoncer autrement. Sans cet état paradoxal de la figure aucun poème n'advient.

La vision formaliste du texte comme spécularité est d'ailleurs plus proche que l'on ne croit de la vision classique « pour la décoration, le plaisir » (109). La question de l'autoréférentialité n'est plus dans ce cas précis qu'une variante de l'hédonisme en littérature. Par conséquent, on ne saurait sous-estimer le poids culturel déterminant de représentations qui, continûment, passent des théories aux pratiques, des œuvres aux modélisations. A une rhétorique de la lecture répond une rhétorique de l'écriture. Parce qu'il oscille entre une spécificité artistique et une technique professionnalisée, le cas des traductions est fort symptomatique de discours qui, loin d'être leur propre invention dans le rapport d'une langue à l'autre, substituent à l'expérience du dire comme singularité l'idée même de ce dire qu'ils ne sont pas. Inconsciemment ou non, ces discours obéissent aux critériologies reçues d'une époque. C'est en ce sens non qu'ils vieillissent mais qu'ils se rendent illisibles. En l'occurrence, la métaphore biologique, assurément éculée, semble inadéquate pour mesurer la portée historique d'un tel phénomène. Ces traductions ne vieillissent pas, ou alors ni plus ni moins qu'un texte lui-même inscrit dans le temps et capable de créer le temps qui devient le sien. A l'instar de tel poème de Victor Hugo, on dira plus justement qu'elles se résolvent dans leurs conditions de production et de réception. Les versions françaises des romans de Milan Kundera offrent à cet égard un exemple digne de la caricature. 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 limpides dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement ? »¹⁹. C'est que le traducteur attiré, de l'avis de Kundera, avait introduit sans légitimité une centaine de métaphores dans son ouvrage. Au lieu de « Le ciel était bleu » on trouvait « Sous un ciel de pervenche, octobre hissait son pavois fastueux » ; « Aux arbres foisonnait une polyphonie de tons » cache « Les arbres étaient colorés ». Kundera considère donc que « le traducteur n'a pas traduit le roman ; il l'a réécrit » (*id.*). Là où la banalité recherchée et assumée de l'énoncé chez l'écrivain tchèque constitue une marque du discours, il est remarquable que la traduction place des stéréotypes. Il est encore plus remarquable qu'elle suscite une appréciation stéréotypée à la lecture (*style fleuri et baroque*). Pour ces mêmes raisons, on sait que le romancier devait revoir l'intégralité des traductions de ses romans entre 1985 et 1987 avant d'écrire finalement en français, d'abord sous la forme essai (*L'Art du roman, Les Testaments trahis*), ensuite sous la forme narrative (*La Lentueur, L'Identité, L'Ignorance*). Dernier fait significatif, l'auteur montre que cet enjolivement rhétorique du texte d'arrivée occulte un aspect fondamental de la poétique du texte de départ, le travail du « rythme », de la « mélodie » sensible dans la répétition que la traduction par réflexe scolaire proscribit : l'ensemble se caractérise de façon dramatique par une « frappante absence de musique » (*ibid.*, p. 400). L'effacement même de la voix.

Le paradigme dualiste

De la conception classique de l'ornement à la formalité des théories contemporaines, une rhétorique de la littérature se généralise sous la forme de faux doublets. Il en va ainsi de l'antinomie entre les catégories substantivées du propre et du figuré, du littéral et du littéraire, du marqué et du non marqué. Mais on pourrait y

¹⁸ *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, coll. Tel Quel, 1966, p. 206. La citation exacte est « Sur le pont à la même heure, / Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait. » (*Au regard des divinités*) dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 172.

¹⁹ « Note de l'auteur – mai 1985 », *La Plaisanterie*, traduction du tchèque par M. Aymonin, entièrement révisée par C. Courtot et l'auteur, version définitive, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1968-1980-1985, p. 399.

ajouter (à l'envi) des distinctions telles que dénotation et connotation par exemple. Autant de dualismes qui supposent en fait une transparence du langage, son usage neutre, commun ou habituel, et qui viennent vérifier une logique étendue de la norme. Car dans ce contexte, l'emploi « courant », même s'il peut par la suite être investi esthétiquement, apparaît comme dépourvu de spécificité. Ses formes n'intéressent que dans la mesure où elles sont aussitôt niées dans l'ordre artistique. Derrière l'évidence du propos se glisse une idéologie que la poétique renverse en lui opposant le principe d'une solidarité :

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, 37)

En fait de paradoxe, la théorie du langage y trouve ses conditions de possibilités. Toute coupure est l'effet d'une perception savante mutilée, et reproduit une erreur épistémologique. Tenir « le poème » à l'écart des investigations linguistiques est un point de méthode qui reste à justifier. Car cela revient déjà à produire simultanément un point de vue sur le linguistique et sur l'artistique. Sans doute n'est-ce trop souvent qu'un présupposé de l'étude qui, rarement, fait l'objet d'une discussion consciente. A l'inverse, tenir à l'écart « l'ordinaire du langage », c'est envisager le poème comme une variante de l'esthétique : une forme de création indépendante et finalisée. On pourrait toujours lui opposer cette vision « continuiste »²⁰ qui, au lieu d'évincer telle ou telle espèce de discours, considère que la pratique littéraire comme les discours philosophiques, médiatiques, publicitaires, juridiques, scientifiques, etc., ne représente ni plus ni moins la langue que d'autres réalisations discursives. Mais le problème de la valeur n'est pas pour autant posé, et risque même d'être dilué dans une typologie des textes et des contextes linguistiques. Ainsi, qu'on lise d'une manière rhétorique ou anti-rhétorique, des formulations contraires se révèlent convergentes. Pour Meschonnic, il ne s'agit plus de confronter deux termes hypostasiés mais deux ordres superlatifs de la discursivité. Là où l'écart entre les deux semble maximal, l'un permet de découvrir et de signifier l'autre, et réciproquement. On ne saurait dire que l'ordinaire se donne au poème comme une ressource et un moyen. Plus justement, il trouve dans le poème sa parabole : un potentiel d'analyse et de commentaire qui tient au statut du poème comme interprétant. Ce rapport ne se limite d'ailleurs pas à un point de théorie. Il engage une vision politique. Ouvrir le poème à l'ordinaire, c'est l'instituer en lieu de partage collectif contre toute forme d'élection et de privilège. A la critique du dualisme s'articule donc une conception du public.

Ainsi, la valeur d'un texte ne réside plus dans sa force à produire la différence ou l'écart mais ressortit plutôt à la gradualité d'un système de discours qui est aussitôt le système d'un sujet. Des variations, dépendances ou réciprocity entre le poème et l'ordinaire du langage, la pensée rhétorique ne livre cependant qu'une définition négative. Sans cesse elle sacralise le littéraire. Caractéristique de l'usage, l'absence de marquage légitime alors l'idée d'une monosémie du langage usuel sans voir que la monosémie n'est pas un fait de nature mais de construction. Meschonnic en réserve la propriété aux productions scientifiques : « Quant au discours strictement univoque, peut-il exister ailleurs que dans les terminologies (la prose "scientifique"), et le discours didactique ? » (PPI, 132). En fait, les terminologies tendent idéalement vers la monosémie, s'efforcent de restreindre les possibilités sémantiques de signes spécifiés par un emploi délimité. Mais des métaphores pédagogiques, des doubles acceptions, des constructions syntaxiques réversibles (à commencer par « critique du rythme ») peuvent servir une démonstration. Existe-t-il un discours qui se dispenserait absolument de polysémie, d'ambivalence ou de double sens ? Souvent, l'incompréhension des locuteurs, le quiproquo ou le contresens y trouvent leurs ressorts. Par symétrie, ils appellent autant de mécanismes de désambiguïsation liés généralement à la situation discursive ou simplement aux données intralinguistiques de l'énoncé. Sous prétexte que la figure est porteuse d'un accroissement qualitatif du sens, on ne saurait pour autant en déduire que l'énonciation en ce cas est toute polysémique. Qu'il soit multiple ou unique, la catégorie du sens ainsi conçue et décrite ne permet pas de penser le langage. Enfin, l'usage quotidien lui-même est plein de figures, il recourt fréquemment aux hyperboles, aux comparaisons et autres métonymies sans que le locuteur en ait forcément conscience. Aristote faisait preuve de clairvoyance à ce sujet puisqu'il notait déjà dans sa *Rhétorique*, III, 1404b : « Tout le monde parle par métaphores ». Du Marsais lui fera écho dans son *Traité des tropes* lorsqu'il dit 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. Pourtant, l'identification entre la figure et la valeur de l'œuvre reste un objet de croyance. On lui doit de subordonner l'ordinaire à l'information ou à la communication et de maintenir subséquemment une interprétation instrumentaliste du langage. Ce précepte utilitariste, fondamentalement négatif, associe l'activité littéraire à un rejet de l'instrumentalisme lui-même. Il en résulte une « conception substitutive » de l'art où le trope qui met fin à une « hypothétique littéralité » (PPI, 132-133) se prête à l'idée d'une langue de l'écrivain, isolée et seulement déterminable contrastivement. La *langue poétique* en est l'expression : celle d'une essence. Et Meschonnic lui-même qui pendant un temps lui substitue le syntagme de *langage poétique* a fini, pour des raisons similaires, par l'abandonner.

²⁰ Franck Neveu, « Etats de langue – présentation » in F. Neveu (dir.), *Faits de langue et sens des textes*, Paris, SEDES, 1998, p. 4.

Oscillant de la langue poétique à la langue commune, cette schize s'étend de la figure au registre, au ton, au lexique et, s'il le faut, à la syntaxe et à la versification d'un texte. La rhétorique est le mot d'une quête impossible. L'essence de la littérature dont elle fait son objet lui échappe parce que la moindre aventure créatrice en défaut par avance toute définition. Il ne s'agit pas de dire que l'œuvre d'art se définit de ne pas se définir mais de rappeler que la définition et la valeur se déterminent dans une réciprocité imprévisible qui est l'œuvre même. Ce que résument les deux observations théoriques suivantes :

Que la valeur est la réalisation maximale de la définition, et que cette définition est propre à un nominalisme des œuvres. (CEL, 151)

puis

Cette coïncidence maximale de la valeur avec la définition, telle que la définition ne se réalise que si la valeur fait la définition, cette coïncidence est un universel. De l'art. Partout et toujours. Même si on ne le savait pas. C'est en quoi cette identité tendancielle entre valeur et définition est un universel. (CEL, 152)

Le nominalisme renvoie ici au mode d'exister de l'œuvre : à l'individuation logique. Autant dire que l'œuvre s'installe au cœur d'une tension dynamique entre le général et le particulier qu'elle transcende immédiatement. Si l'on tient que la valeur réalise la définition, cela signifie d'abord que l'œuvre est unique, ensuite que l'unicité en question ne se sépare pas de celle de spécificité. En effet, l'individuation au plan logique ne se comprend pas sans l'individuation au plan anthropologique. La parole singulière de chaque écrivain est ce qui, chaque fois, met en jeu le poème comme catégorie et unité du sujet, ce qui, chaque fois, transforme et déplace à travers lui l'idée que l'on se fait de la littérature. Aussi, l'action critique de la valeur sur la définition qui se pose comme un universel de l'art, « partout et toujours », en rapporte l'acception à une radicale historicité. En ce sens, ne voir dans un texte que des procédés, des formes, c'est rester en dehors de l'œuvre. Meschonnic peut logiquement affirmer de la figure qu'elle est « une unité de la langue » (PR, 423) et que « les différences, dans l'œuvre 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 "déviacionnistes" – elles sont intérieures au système » (PPI, 41).

Le mythe de la langue littéraire comme essence se trouve de surcroît soumis à la mobilité des critères dans le temps. Baudelaire et à sa suite les symbolistes de tous bords ont dissocié l'idée de vers de celle de poésie. Meschonnic rappelle par ailleurs que les expressionnistes allemands ne se souciaient guère des figures et valorisaient plutôt le rythme, preuve là encore d'une variabilité des regards et des stratégies devant l'art. Sans doute de nombreux faits donnent prise à cette perception de la littérature comme langue à part la langue. Il n'est que d'évoquer l'injonction éthique de Rimbaud : « Trouver une langue »²¹. Ce serait faire fi toutefois du contexte épistolaire qui charge l'impératif et son complément d'objet d'une valeur singulière. Car Rimbaud enchaîne de manière lyrique (ou ironique) : « – Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! » (id.). Ainsi, loin de se référer à un système collectif ou normatif d'expression, l'auteur attache au mot de *langue* une dimension immédiatement individuante (*toute parole*) mais telle qu'elle garantie en dernier lieu une communicabilité extensive (*universel*). L'indéfini (*une langue*) qui intègre ici la valeur d'unicité se produit en outre comme critique de la nomenclature : « Il faut être académicien, – plus mort qu'un fossile, – pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit » (id.). L'invention de cette langue se donne comme anti-langue : elle porte donc en elle une utopie et son premier geste est de rejeter la représentation atomisée, discontinuée de la langue elle-même. Le mot de Proust a lui aussi soutenu le mythe d'un divorce de la littérature en état d'exception : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »²². Là où se nouent valeur et altérité, l'œuvre s'achemine vers le méconnaissable et l'inclassable. En fait, Proust y attachait plutôt un problème de lecture et ses effets de projections et d'associations : « Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux » (id.). Quoique la notion de contresens ressortisse à une herméneutique, elle devient paradoxalement un passeur de subjectivité. En son étrangeté artistique, l'œuvre est plus qu'une rencontre ou un échange, elle transforme les individus ainsi que l'expose l'expérience intime de Barbey d'Aurevilly : « Quand je lis le berger de *L'Enfermée*, je vois un homme à la Mantegna et de la couleur de la T... de Botticelli » (id.) Sans doute ce rapport induit-il une forme de conflit avec la langue comme pôle d'identité. C'est le sens d'une note ajoutée par le romancier :

Aussi les variantes, les corrections, les meilleures éditions n'ont-elles pas tant d'importance. Diverses versions du sonnet de Verlaine *Tite et Bérénice*. Saint-Simon, préface de Sainte-Beuve. Les grands écrivains français ne savent pas beaucoup de français : « défaille » dans Verlaine, et

²¹ Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 dans *Œuvres*, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2000, p. 365.

²² *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 305.

chaque fois qu'on cite une lettre de Vigny, de Hugo, de Lamartine, Beaunier ou d'autres sont obligés de mettre *sic*. Flaubert et ses scrupules (pas très grammaticaux au fond). (*id.*)

L'exemple de Verlaine est un *topos* de l'époque, il résume au moment symboliste une exégèse idéologiquement orientée dont Ferdinand Brunetière fut entre autres le héraut : parfois haineuse, défendant avec férocité le génie de la langue française, elle utilise quand il le faut les arguments nationalistes et xénophobes. Apollinaire en sera à son tour la cible. Mais Proust s'attaque ici plus globalement au modèle de normativité et de correctivité que les grammaires et les philologies du XIX^e siècle ont laissé en héritage. Etrangère à la langue dans laquelle elle s'écrit, l'œuvre d'art ne tend pas pour autant « vers une limite "asyntaxique", "agrammaticale", ou qui communique avec son propre dehors »²³. En double résonance avec Blanchot mais aussi avec le motif devenu stéréotypé de l'expérience des limites, cette prétendue agrammaticalité qui constitue une extrapolation de l'idée proustienne configure spatialement la valeur. Entre le dehors et le dedans un dualisme se perpétue qui s'appuie sur l'étymologie : l'écrivain « entraîne la langue hors de ces sillons coutumiers, il la fait *délirer* » (*id.*). La langue étrangère sert de caution à la langue littéraire qu'elle récuse pourtant profondément. A lire de près, on constate que la rhétorique est une idéologie de la littérature. Elle porte un regard continu et homogène sur des pratiques qui ne se pensent jamais à l'identique. S'il est vrai que cette représentation d'une langue autonome se module largement chez les poètes de la Pléiade avec leur goût des mythologismes et de l'hermétisme ou l'éloquence pour le vers alexandrin (réputé prosaïque), etc., dès *L'Adolescence clémentine*, Clément Marot recommandait inversement d'user de « mots receuz communement » (« Rondeaux, I »), exigence complétée et remaniée par Malherbe et l'esthétique de la clarté. C'est à la fin du XIX^e siècle, chez Mallarmé, parangon de l'absolu littéraire rompant avec « l'universel *reportage* »²⁴, que Meschonnic situe les avatars modernes d'une rhétorique de la littérature. Héros négatif de « l'absente de tous bouquets » (*ibid.*, p. 213), de la relation perdue entre les mots et les choses, l'auteur d'*Un Coup de dés* interprète l'arbitraire du signe comme hasard ; seul le vers, ce « mot total » (*id.*) rémunère le défaut des langues. Meschonnic oppose à la lecture sélective qui ne voit dans la démarche du poète qu'un désir de l'origine ce qu'il appelle une poétique de la vie. Dans *MS*, l'auteur en détecte la présence dans l'oralité syntaxique, par le jeu notamment des monosyllabes qui en fin de vers entravent de manière symptomatique l'expansion rhétorique selon « un dire anti-oratoire » (61). Cette poétique de la vie qui est une écriture de l'ordinaire se concentre dans l'adverbe *oui*. D'*Hérodiade* à *Villiers de L'Isle-Adam*, ce simple mot énonce une adhésion à la solitude puis au dialogue et triomphe finalement dans le nom de Mary (« O si chère.. »). *Oui* chez Mallarmé transforme « l'acquiescement à la solitude » en « acquiescement à la femme » (*MS*, 62). Il n'y a plus lieu alors d'opposer quotidien et littéraire, sujet et société.

De telles relectures battent en brèche le cliché d'une langue poétique également fondée sur « une typologie des registres » (*PPI*, 16). Sans remonter jusqu'à la roue de Virgile, ce critère a obligé à la nécessaire adéquation entre le dire et le dit sans que cela exclue d'ailleurs des effets de disconvenances (héroi-comique, burlesque, etc.). A une poétique de la littérature dont l'essentiel tient au rapport de sujet à sujet, fort bien décrit par Proust, la rhétorique substitue le rapport du sujet à l'objet. A lui seul pourtant, le registre ne saurait faire un texte qui peut d'ailleurs en multiplier les usages. De nos jours, la distinction scalaire qui lui a emboîté le pas, celle des niveaux vulgaire, relâché, populaire, familial, (non marqué / standard / courant), soutenu, archaïque, littéraire voire poétique, relève du plus pur artefact. Tout au plus alimente-t-elle les variations ludiques des « exercices de style » et ses imitations académiques ou scolaires. Là encore le niveau intermédiaire, non marqué, standard ou courant est un présupposé normatif inexistant. Tous les niveaux sont marqués et situés. Aucun n'est *a priori* littéraire ou poétique, donc tous peuvent le devenir. Cette autre typologie a naturellement engendré une rhétorique lexicale, une esthétique du signe et du mot. Pour Meschonnic, il n'y a pas de mots nobles ou triviaux, littéraires ou non littéraires. Il est vrai qu'on a longtemps pratiqué ces distinctions pour *nocher – airain – poudre – flamme – feux – hyménée – cieux – flanc – estomac*. Les langages galant ou précieus ne sont pas seuls concernés. Depuis la poétique des mots égaux énoncée par Hugo dans *Réponse à un acte d'accusation*, ou des contre-emplois tels que *puer* chez Baudelaire, on est en droit de penser que « tout mot peut être poétique » (*PPI*, 60). Ainsi les signifiants *télé, grenouille, glissoir* peuvent être poétiques, *merde* aussi bien et pas seulement par une démarcation épenthétique comme dans *Ubu roi*. Tout dépend en fait du système qui les organise et les charge de cette valeur : il n'y a pas de signe de poéticité intrinsèque qui préexisterait à sa spécification dans l'ordre discursif. Toute démarche qui considérerait le mot comme cette unité rhétorique fondamentale ferait abstraction de la synthèse phrastique sinon même du texte dont il dépend pour advenir linguistiquement. Lucien Tesnière en appelait déjà au sens critique contre les habitudes culturelles héritées devant la langue :

Trop souvent on part de la notion de mot pour arriver à la notion de phrase, au lieu de partir de la phrase pour arriver à la notion de mot. Or on ne saurait définir la phrase à partir du mot, mais

²³ Gilles Deleuze, « Avant-propos » à *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Paradoxe, 1993, p. 9.

²⁴ « Crise de vers », *Divagations* dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 212.

seulement le mot à partir de la phrase. Car la notion de phrase est logiquement antérieure à celle de mot.²⁵

Sous l'angle lexical, la rhétorique du mot au centre de la notion de « langue poétique » restaure la logique ancienne du répertoire au détriment du système.

Les mots d'un système, mots pleins ou mots vides, lexèmes ou morphèmes, éléments prédicatifs ou non prédicatifs, peuvent constituer des marques à part entière, des opérateurs de la valeur : substantifs, adverbes, conjonctions, subordonnants, adjectifs, etc. Meschonnic en fait la démonstration chez Hugo avec *ombre – puisque – noir* (PPIV-I, 61-148) ou *abeille* chez Apollinaire (PPIII, 56-107). Inversement, des mots marqués par toute une histoire littéraire ne sont nullement les garants d'une poétique véritable et risquent même de la contrefaire. Y recourir, c'est alors exposer une représentation de la valeur, gager de la littérature au lieu de la réinventer. Sans doute les relations variables que les écrivains ont entretenues avec les dictionnaires ont pu amplifier cette idée de langue d'exception : des occurrences recherchées aux archaïsmes, des remotivations étymologiques aux expressions scientifiques... L'esthétisation de la langue est à l'œuvre par exemple chez Saint-John Perse comme dans *adalingue*, noble anglo-saxon, terme qui lui vient du *Bescherelle*, un des dictionnaires de travail du poète. Cet « ésotérisme des mots rares » très généralisé dans le cas de l'auteur d'*Anabase* et qui en fait « une rhétorique » (CR, 376) se relie à une conception aristocratique du sujet et de la parole. La pratique des mots dont le versant lexicographique n'est qu'un aspect parmi d'autres a des historicités différentes. Dans sa *Deffence & illustration de la langue françoise*, Du Bellay conçoit la création de mots comme enrichissement de sa langue maternelle et s'il ne dissocie nullement langue et littérature cela n'en fait pas pour autant l'adepte d'un essentialisme, un esthète de la « langue littéraire ». Nombreux sont encore les écrivains qui ont forgé des mots, pures inventions personnelles qui ne sont jamais sorties des œuvres. On songe à Michaux, à Léon-Paul Fargue. En chacune de ces fabrications il faut considérer « un fragment d'une vision » (DM, 188). Meschonnic cite à plaisir *allocutionner* de Jarry, *ascétiser* chez Laforgue, *apostume* pour Max Jacob... Hapax ou néologismes, ces mots sont des signatures, ils concentrent la manière de leur auteur. En ce sens, ils sont irréductibles aux mécanismes traditionnels de la formation lexicale, dérivation et composition en tête, dont pourtant ils relèvent. A simplement illustrer sous l'angle morphologique la dynamique structurale de l'idiome, ils redeviendraient par avance des constituants reconnaissables et reconnus. Ce serait dissocier leur potentiel de créativité de la part éthique qui le fonde, intrinsèquement liée à une subjectivité. Des mots tels qu'*apostume*, *ascétiser* ou *allocutionner* ne portent en eux-mêmes aucune promesse de littérarité. S'ils se convertissent toutefois en marques poétiques, c'est toujours à titre déictique, dans *ce* système de discours-ci : celui-là à la différence d'un autre. Et « c'est quand ils sont une œuvre dans un mot, et non plus seulement des mots dans une œuvre, qu'ils redeviennent un monde » (186).

Le modèle du signe

L'idéologie « indéracinablement rhétorique » (PPI, 37), tour à tour ornamentaliste, formaliste, déviationniste ou instrumentaliste des théories littéraires, engendre donc plus d'apories qu'un renouvellement des problèmes. La poétique veut montrer en elle les limites d'un modèle, et spécialement du modèle du signe. Par signe, cette « représentation à la fois familière et savante » (CB, 12) du langage, il faut entendre une rationalité universelle qui, en dépassant le cadre strict du langage, impose sa juridiction à l'ensemble des activités humaines, des expressions artistiques au champ politique. Leur diversité s'y trouve en effet réduite sous la régie unificatrice d'une conception totalisante. Toute sémiotique transcende le fonctionnement particulier des objets qu'elle prétend examiner. Or selon Meschonnic le propre de la littérature est de remettre en cause cette transcendence liée au « postulat fondamental de la sémiotique, qui est le primat et l'unité du signe » (SP, 238). Lorsque la rhétorique valorise la figure comme composante supérieure au texte, elle dévoile très précisément son inféodation à la rationalité du signe. C'est pourquoi l'auteur peut y voir légitimement « un aspect du combat entre le signe et le poème » (PR, 427). Non seulement la figure devient alors « coextensive au langage en général » (439) mais, sans prendre garde au critère de (*non-*)*convertibilité*, se veut plus encore commune à tous systèmes signifiants en dehors du langage lui-même. Pourtant, dans « Sémiologie de la langue », Benveniste rappelait déjà que « l'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le *même* rapport de signification » ou, si l'on préfère, ce rapport de signification est toujours particulier. Il ajoutait : « Il n'y pas de "synonymie" entre systèmes sémiotiques ; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et la musique, qui sont des systèmes à base différente »²⁶ : même si musique et parole sollicitent l'ouïe et le son, une différence de nature en séparent chacune des unités respectives et leurs types de fonctionnement. Le principe de non-convertibilité explique qu'il n'existe pas de redondance entre les différents systèmes. En lisant des métonymies dans une toile de Nicolas Poussin ou de Salvador Dalí, des métaphores dans un film de Jean Renoir ou d'Emir Kusturica, le regard fait alors abstraction de ce principe.

²⁵ *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959, p. 25.

²⁶ *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974, p. 53.

Sans doute le vis-à-vis de la rhétorique et de la peinture par exemple est-il historiquement motivé. Le *Parallèle entre l'Eloquence et la Peinture* de Charles-Antoine Coypel, publié en 1751 dans le *Mercur de France*, en est le témoin classique. L'auteur établit pour la plastique la distinction traditionnelle entre *style héroïque* (les fresques de Michel-Ange et de Raphaël au Vatican), *style simple* (paysages et bergeries) et *style tempéré* (la peinture d'histoire chez Albani ou Maratta). Il démontre même que les principaux tropes sont aussi employés en peinture : l'*hyperbole* est une savante exagération dans les touches, les couleurs et les proportions d'ouvrages destinés à produire un grand effet ; un tableau *allégorique*, quant à lui, n'est qu'un assemblage d'heureuses *métaphores* ; un peintre représentant Ariane abandonnée utilisera l'*apostrophe*, et celui qui, comme Timanthe, figurera Agamemnon se voilant la face lors du sacrifice d'Iphigénie empruntera à la feinte et au silence : l'*aposiopèse*, etc²⁷. Une chose sont les *topoi* classiques sur l'art, puisant dans la rhétorique un modèle d'intelligibilité, autre chose est la validation théorique de ce modèle *au présent* sous une forme universalisée. Au XVII^e siècle, en pleine querelle du dessin et de la couleur, l'éloquence a pu tenir lieu d'une représentation possible du dicible et de l'indicible devant le tableau²⁸. Cela a peu à voir avec l'idée aujourd'hui d'une « "langue" de l'image » qui selon Roland Barthes serait elle aussi « composée d'idiocetes, lexiques ou sous-codes »²⁹. Même nantie d'une méthode, cette « "ergographie" généralisée »³⁰ multiplie formellement traductions, commutations et équivalences. A vouloir ainsi que le spectateur devienne *grammatographe*, « celui qui écrit l'écriture du tableau » (*id.*), Barthes rêve sur le mode érotique une identité fusionnelle entre le tableau et le texte. La toile fût-elle d'ailleurs ce *texte*, et sa représentation discursive une élaboration redondante (*écrit l'écriture*), un clivage demeure qui se place pour Barthes dans les transcriptions de tableaux, là où le critique d'art basculerait « du côté de l'écrivain » (*op. cit.*, p. 141). L'aveu de ce désir, être artiste et non plus critique, c'est-à-dire *secondairement* critique, est le résultat d'une confusion épistémologique. L'ergographie est une métaphorique généralisée et, profondément, un obstacle conceptuel. En exportant de la sorte tropes et figures, la rhétorique perd simultanément la spécificité de la littérature et des autres œuvres d'art.

Un même vice dans la démarche caractérise ces rhétoriques qui consiste à faire d'une unité particulière de l'œuvre et de son système son substrat essentiel : en isolant certaines composantes comme un niveau à l'image du niveau phonologique, lexical, syntaxique pour ne plus voir que lui. De sorte que l'analyse rhétorique se résout en redondance : « 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*, 431). Elle projette ou identifie des éléments préalablement dénombrés, classés et appréciés. En opposant aux figures la catégorie de rythme, l'objectif n'est pas de lire rythmiquement le poème. Une pure substitution ne serait d'aucun progrès. Meschonnic montre que le rythme à la différence des grilles figurales génère dans un texte une organisation unique et proprement imprévisible. A ce titre, il ne saurait absolument posséder un statut identique à l'ensemble des universaux rhétoriques. Immédiatement contemporain de l'acte d'énonciation, le rythme se configure à l'échelle du texte. Mieux encore, il participe de l'unité discursive qu'il crée, unité qui contient et transcende la figure. Négligeant ce rapport de hiérarchie, la rhétorique interroge le texte comme ensemble sérié de figures. Elle privilégie une scientificité typologique, sa méthode est classificatoire. C'était déjà en 1555 la démarche d'Antoine Fouquelin dans sa *Rhétorique française* 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. Mais les pulsions taxinomiques subsistent chez les contemporains et selon Meschonnic suivent plutôt le modèle épistémologique des sciences de la nature dont le XIX^e siècle a donné des formes exemplaires. A une époque où la langue est assimilée à un être vivant, et l'œuvre littéraire comparée à un organisme, les procédures d'analyse ressemblent fort à celles que pratiquent le chimiste devant les corps physiques, ou le botaniste confronté aux espèces végétales. Sans doute les sciences et les théories modernes n'ont-elles que peu de traits communs avec ce paradigme, et se sont même fondées en rompant avec lui. Cela n'exclut pas toutefois quelques types exacerbés de rémanences : « Toujours le modèle de Cuvier, de Linné. Classer, pris pour comprendre » (*RV*, 71). Dans la rhétorique cognitive, Meschonnic dénonce « le rêve d'une épistémologie unitaire pour les sciences de la nature et les sciences de l'esprit (l'expression allemande) » (*PR*, 424). Très différemment, cette tentation transparaisait déjà chez Jakobson « qui donne pour homogènes la linguistique, la poétique, l'anthropologie, la théorie de l'information, la théorie de la traduction, les mathématiques, la psychologie, la biologie, la sémiotique » (*EP*, 46). Elle s'explique en ses ambiguïtés mêmes, dans « sa lutte et ses arguments contre l'arbitraire du signe » et une inclination corrélative pour « la motivation-nature », triomphe d'une pensée analogique « entre la linguistique et la biologie, révélatrice plus que toute autre, à travers la science cybernétique

²⁷ Je reprends ici l'étude de Christian Michel, « Manière, goût, faire, style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle », *Rhétorique et discours critiques – échanges entre langue et métalangues*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1989, p. 158-159.

²⁸ Sur ce point, voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente – rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1999.

²⁹ « La Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Editions du Seuil, coll. Tel Quel, 1982, p. 38.

³⁰ « La peinture est-elle un tableau ? », *op. cit.*, p. 141.

et la notion de code génétique, du rêve théologique qui continue de régir l'union des mots et des choses » (49). Du structuralisme aux sciences cognitives, à travers leurs applications littéraires, une même négation de l'historicité guette le langage et la pensée du langage. Le propos vise également la rhétorique puisqu'il y présuppose une étroite corrélation entre la figuralité, l'épistémologie unitaire et le modèle sémiotique. A sa façon, la manie typologique participe de ce rejet de l'historicité, et sans se limiter au domaine des tropes, s'étend même à l'analyse du récit, aux genres et à la combinatoire intertextuelle.

La rhétorique de la littérature se prolonge en effet au plan des macrostructures textuelles. La narratologie peut être ainsi qualifiée parmi d'autres approches de « rhétorique des grandes unités » (*PPI*, n. 1 / 52-53). Même s'il n'en est qu'un des représentants, il n'est que songer chez Gérard Genette à la composition emblématique de *Figures III* : l'essai de méthode intitulé « Discours du récit » qui s'applique successivement aux problèmes d'ordre, de durée, de fréquence, de mode et de voix, est au moins précédé de deux articles significatifs : « La Rhétorique restreinte » dont il a déjà été question, et « Métonymie chez Proust ». La configuration narrative d'un texte passe aux yeux de Meschonnic pour une *dispositio*, de nature essentiellement syntagmatique. De toutes les composantes organisées et organisationnelles qu'elle présente il ne subsiste que des unités discrètes qui, en cela, s'opposent très directement aux masses sémantiques continues de la prosodie et du rythme. Pour tout dire, les théories du récit se sont construites « sur une surdité au rythme » (*TR*, 200). Du conte, du roman ou de la nouvelle, elles ont manqué l'oralité. Sous la formalisation des structures, elles ont occulté la prose et son phrasé. L'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, en est la démonstration qui n'y parle que de récit : « Le récit primitif », « Les hommes-récits », « La grammaire du récit », « La quête du récit », « Le secret du récit », « Les transformations narratives ». Or non seulement les compositions narratives ont existé en vers, et sont même historiquement antérieures à leur expression en prose mais « d'autre part, et surtout, le récit n'est pas toute la prose ; même la prose d'un récit en prose ne s'y réduit pas » (*TR*, 200). Du récit il faut désormais démêler le *récitatif* : aux unités de sens hétérogènes, immédiatement perceptibles à leur caractère séquentiel, il faut opposer une signifiante moins directement visible sinon même imperceptible que le phrasé et le rythme comme oralité des vers ou des proses ont en charge. Eléments d'une « infra-, une parasémantique » (*PRO*, 223) qui ne repose plus sur le sens des signes et des mots, ceux-ci s'entendent par exemple dans deux hexamètres dactyliques de *Illiade*, VIII, 64-65 chez Homère :

— ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — —
 \$enya d'=éam' oéimvgéh te kaèi e&uxvlèh péelen éandrjvn
 — — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
 éolléuntvn te kaèi éollumééenvn, =r=ee d'aéimati gapia

Parce qu'un vers « est la somme de ses rythmes possible, signifiants » (*CR*, 532), il ne se réduit pas à sa scansion métrique. Les deux hexamètres montrent ce que le discours fait du schéma accentuel et de la longueur des mots. Une équivalence rythmique de trois syllabes longues (— — —) s'établit sur *oimogé* et *eúkholé*, les deux sortes de cris. Et Meschonnic de commenter : « Autant ils sont sémantiquement et syntaxiquement (*te kai*) opposés, et motivés, le premier par son élément *oi* (qui reprend et mime l'onomatopée du gémissement *oi*), le second par le préfixe *eú* qui évoque la satisfaction, autant les deux mots sont équivalents en rythme, ce que met en valeur leur environnement (trois fois deux brèves, avant, entre eux et après) et la césure penthémimère après *oimogé*. Mais les “tueurs” (— — —) et les “tués” (— ∪ ∪ —), eux, n'ont pas le même rythme. » (*PDT*, 107-108). Par la réversibilité des termes (*oimogé*, *eúkholé*), cette lecture se place au-delà d'une idéologie belliciste, elle égalise le rapport entre ceux qui sont tués et ceux qui tuent. Elle rejoint sur ce point les observations de l'anthropologie contemporaine sur le héros épique et le statut de la mort en Grèce antique. Elle est surtout l'illustration de « tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend » dans un texte : aux frontières de l'audible et de l'inaudible, la signifiante du rythme ne *dit* pas, elle *montre* (109). A la différence du récit dans l'acception usuelle du mot, il est un « récit du récitatif » (*PRO*, 232) qui réalise un sens sur lequel les unités discrètes demeurent silencieuses. Aussi, en réduisant l'œuvre de langage à sa *dispositio*, une logique combinatoire se trouve peut-être valorisée pour sa complexité même mais elle se coupe aussi des possibles réseaux infrasémantiques aptes à transformer les marques rhétoriques du texte et la manière de les lire.

C'est ainsi que Meschonnic rattache dans *Le Dernier jour d'un condamné* le jeu des finales vocaliques de phrases au paradigme du descriptif, de la notation objective comme du moi et lui oppose les séries consonantiques qui évoquent « la souffrance, la révolte, la mort par les autres » (*PPIV-2*, 66-67). Dès lors, il ne semble plus y avoir rupture entre unités rhétoriques et unités rythmiques mais tension et conversion des unes aux autres. Pour le dire autrement, la présence d'une rhétorique est un fait capital dans un texte au même titre que l'usage d'accents métriques, de césures et de rimes dans un corpus en vers. Mais de même qu'il faut passer dans ce dernier cas de « la notation métrique » à « la notation rythmique-prosodique » (*TR*, 94), de même, une lecture rhétorique doit finalement se reconnaître comme écoute poétique. La comparaison peut se poursuivre du discontinu au continu : s'il est vrai que « la tâche de la métrique est de devenir alors une *métrique du discours* et d'entrer en rapport, au lieu de l'occulter, avec une théorie du rythme et de la prosodie » (*TR*, 97), la tâche de la rhétorique est d'entrer semblablement en rapport avec une poétique du rythme depuis la figure jusqu'au récit. Ainsi, dans cet extrait du même ouvrage de Victor Hugo :

Il s'est approché du juge pour lui dire que l'exécution devait être faite à une certaine heure, que cette heure approchait, qu'il était responsable, que d'ailleurs il pleut et que cela risque de se rouiller.

Dans une section consacrée à l'accentuation, ce fragment romanesque est là pour illustrer le rapport qu'elle entretient avec la répétition des phonèmes (essentiellement consonantiques), le rapport de cette même prosodie à la distance entre les phonèmes répétés qui ne saurait être déterminée qu'empiriquement : « Une organisation particulière du discours peut introduire une véritable répétition d'un phonème en dépit d'intervalles assez grands » (*TR*, 140) comme le phonème /k/ de la séquence susmentionnée. Tellement *particulière*, cette *organisation* n'est cependant pas nommée. D'évidence, elle est rhétorique par l'anaphore du morphème conjonctif *que*. Comme le note aussitôt Meschonnic, le phonème s'ordonne en série puisqu'il inclut avec lui /k(y)/ dans « exécution ». Dans cette perspective, il n'y a plus lieu de privilégier la lecture par l'anaphore, la simple occurrence *exécution* ayant ici autant d'importance, mais ni plus ni moins, que le morphème *que*. Seul prime le lien tissé entre les deux signifiants.

De la phrase à ce vaste énoncé qu'est le récit, l'écoute doit donc être orientée vers l'oralité du texte. Celle-ci défait la dualité entre petites et grandes unités. Il reste toutefois que les figures narratives et le récit de l'oralité peuvent ou non coïncider. Meschonnic reconnaît ainsi dans *Les Misérables* « des moments de récitatif, des points de 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. Il est le cœur de la tragédie antique. » (*PPIV-2*, 101). Autant dire que le récitatif n'est pas généralisable à l'œuvre en son entier et, sans être inversement fragmentaire, retrouve la rhétorique romanesque. L'auteur est obligé de reconnaître qu'il est des passages plus marqués que d'autres, que toutes les unités n'ont pas le même degré de systématisme : « Le guet-apens à la mesure Gorbeau n'a rien de "poétique", ni la séance du tribunal où M. Madeleine se dénonce, ni les nombreuses poursuites du mélodrame... » (*id.*). Ces clivages ne peuvent être uniquement imputés à l'écriture hugolienne, ils sont aussi un effet de l'analyse. S'il est vrai qu'une gradualité du dire doit faire ici l'objet d'une proposition, en affirmant qu'à certains moments le rythme n'a plus rien de décoratif, on suggère qu'il peut l'être à d'autres. La citation trahit combien le passage du récit au récitatif dépend encore d'une logique discontinue où l'intrigue, la situation, l'événement, la transformation servent de référents originaires. Ils sont méthodologiquement premiers dans l'ordre de la lecture. Dans le contexte, l'emploi du mot *fonction*, au lieu de son homologue *fonctionnement*, porte sa date. Il est l'indice d'une réflexion inaboutie quant aux rapports qu'entretiennent rhétorique et poétique en régime narratif. Si l'on pose que le rythme inaugure irrégulièrement un récitatif du romanesque, on en déduit qu'il n'a plus parfois qu'un rôle formel de structuration narrative. Loin d'être cet opérateur de subjectivité, il redevient la forme d'un sens dans une économie sémiotique traditionnelle. Il participe de la téléologie de la *dispositio*, les motivations rétroactives d'un ordonnancement structural. Interpréter *La Princesse de Clèves* en regard de son aboutissement spirituel (la réclusion) ou *A la Recherche du temps perdu* selon son dénouement artistique (devenir écrivain) inscrit la rhétorique du récit dans une syntagmation du texte qui conjugue une intentionnalité à une temporalité. Cette conception simultanément linéariste et combinatoire du récit laisse aux marges la notion de « poétique » : elle l'assimile à une sorte de stase narrative ou anti-narrative.

Pour un nominalisme radical

De la figure au récit, la rhétorique se veut coextensive à l'intégralité d'une œuvre. Pour autant, elle ne se réduit pas à un régime immanent de la textualité mais engage aussi une série de rapports externes dont ceux de *genre* et d'*intertexte*. Au point que les poétiques formelles et structurales qui passent aux yeux de Meschonnic pour des néo-rhétoriques s'attachent avant tout à des questions de transcendance textuelle. C'est le point de vue encore de Gérard Genette pour qui l'objet de travail « n'est pas le texte, mais l'architexte »³¹, soit toute interrogation sur les types de discours, les modes d'énonciation, les genres littéraires, etc. Dans cette perspective, la rhétorique est une théorie du général, ce que de manière programmatique le fondement sémiotique annonçait. La ronde des préfixes « qui tournent autour mais n'y entrent pas », *trans-*, *archi-*, *méta-*, *hyper-*, *hypo-*, *para-*, *péri-*, *épi-*texte, « et son chef-d'œuvre l'*inter*-textualité » (*PR*, 455), met la question de la spécificité à la périphérie. Une difficulté de légitimité et de légitimation se pose alors à ce mode d'analyse qui se place dans l'ordre du virtuel et du possible :

Je n'opposerais plus le "scriptible" au "lisible" comme le moderne au classique ou le déviant au canonique, mais plutôt comme le virtuel au réel, comme un possible non encore produit, et dont la démarche théorique a le pouvoir d'indiquer la place (la fameuse case vide) et le caractère. Le "scriptible", ce n'est pas seulement un *déjà écrit* à la réécriture duquel la lecture participe et contribue par sa lecture. C'est aussi un inédit, un *inécrit* dont la poétique, entre autres, par la généralité de son enquête, découvre et désigne la virtualité, et qu'elle nous invite à réaliser. [...]

³¹ *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1979, p. 90.

La poétique en général, et la narratologie en particulier, ne doit pas se confiner à *rendre compte* des formes ou des thèmes existants. Elle doit aussi explorer le champ des possibles, voir des “*impossibles*”, sans trop s’arrêter à cette frontière, qu’il ne lui revient pas de tracer. Les critiques n’ont fait jusqu’ici qu’interpréter la littérature, il s’agit maintenant de la transformer. Ce n’est certes pas l’affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime, mais que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à *inventer la pratique* ?³²

Ainsi se trouve énoncée la position la plus anti-littéraire qui soit. Le rôle de la théorie se confond ici avec son pouvoir logique. Le mot est d’ailleurs prononcé, et il est le signe d’un fantasme. Comme Barthes rêvait d’un critique devenu enfin écrivain, Genette émet mais plus modestement un vœu de créativité similaire. Mais il dénonce par là même ce qui le sépare irrévocablement de toute pratique. Inscrit dans l’ordre esthétique, le mot de Marx, sous la forme comique du pastiche (*il s’agit maintenant de la transformer*), n’ouvre aucune nouvelle utopie : l’impossible et le virtuel sont des figures de prédiction. Ils rapportent l’invention de la pratique à l’antériorité des critères qui l’engendrent. La théorie ne procède plus d’une pratique, elle la précède : elle en commande chacune des réalisations. Dans ce contexte, l’image de la case vide (et du tableau) est le résultat d’un processus hypothético-déductif. Son statut s’explique par les traits caractéristiques de la théorie à laquelle ce processus appartient : « rendre compte », « interpréter », « indiquer », « explorer », « servir ». Or la valeur d’une théorie ne se mesure pas à son potentiel herméneutique ou à ses vertus applicatives, elle ne dépend pas de l’objectivité mythique du compte rendu. C’est parce qu’elle est intrinsèquement critique qu’elle est conceptuellement transformatrice.

Au champ des virtualités, ou dit autrement des totalités logiquement déductibles (possibles + impossibles), il faut de nouveau opposer un nominalisme littéraire radical, soit l’infini empirique des œuvres existantes. Contre l’imaginaire rhétorique de la transcendance, l’objection la plus puissante reste encore l’avis de l’écrivain lui-même. On en trouve la formule la plus condensée chez Marguerite Duras :

L’écriture c’est l’inconnu. Avant d’écrire on ne sait rien de ce qu’on va écrire. Et en toute lucidité.

C’est l’inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n’est même pas une réflexion, écrire, c’est une sorte de faculté qu’on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d’une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée. [...]

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.³³

La problématique de l’individuation en est évidemment indissociable sous la figure singulière d’un impersonnel que scande régulièrement le double emploi pronominal, ici l’indéfini *on*, là le réfléchi *soi*. En forme de relais, la tournure présentative, répétée, *c’est, ce n’est pas*, tente de se saisir d’une évidence elle-même construite en acte. Car le propos qui vise cette évidence ne l’atteint qu’en énonçant un paradoxe supplémentaire. L’écriture advient là où savoir et non-savoir vacillent, quand l’unique savoir est l’absence de tout savoir. Duras fait appel à la banalité d’une expérience, et le jeu des hypothèses (*si*), d’une logique qui se donne comme irréfutable au point de consacrer le truisme en vérité du sujet, rapporte le substantif *l’écriture* et l’infinitif qui l’illustre *écrire* à cet intervalle précaire situé entre un avant et un après. Le lieu du savoir et du non-savoir où s’ancre le geste artistique n’est autre que le présent même dans la plénitude de son passage. Ce présent n’est pas une simple transition que l’instance aurait les moyens d’objectiver une fois qu’il ne serait plus vécu. Ce présent est le processus discursif même en ce qu’il noue l’identité à l’altérité, le conscient à l’inconscient et mêle plan sémantique et plan somatique.

Telle que Duras la formule depuis son expérience d’écriture pour en faire l’expérience des *autres*, cette « vérité du sujet » qui s’affirme comme « vérité empirique » de l’œuvre rompt avec une perception rhétorique du fait littéraire. En effet, si différentes que soient ces questions, le *genre* et l’*intertexte* ont en commun d’orienter *culturellement* leur vision de la littérature : leur matière de prédilection est le *modèle* et la *référence*. En face d’eux, la « vérité empirique » de l’œuvre ne peut se défendre qu’au rang de « vérité critique ». Du côté du *genre*, le discours de l’idéalité domine. Car celui-ci ne saurait jamais représenter une forme concrète. Il existe assurément des romans, des nouvelles, des contes ou des essais qui sont – comme pluriels – autant d’actualisations ou de réalisations d’un système de conventions préexistant. Il reste que « le roman, en général, n’existe pas comme *La Chartreuse de Parme* existe. [...] Une œuvre est un individu au sens logique » (*TR*, n. 1 / 57). Il ne s’agit pas de dénier le rôle structurant du genre vis-à-vis duquel, à des degrés variables, l’œuvre se définit toujours. Mais d’inverser le point de vue couramment répandu qui accorde la priorité à des normes discursives dont l’œuvre résulterait. Dans ce cadre, la singularité d’un texte se placerait au cœur d’une tension entre la généralité et l’individualité, elle reposerait sur la façon dont il négocie et gère ce rapport. La valeur serait

³² *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, p. 108-109.

³³ *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 64-65.

en quelque sorte résolue dans les termes logiques d'une dualité entre le *général* et le *particulier*. Une difficulté s'élevait pourtant si l'on songe qu'à la différence de l'œuvre, le genre est une construction intellectuelle rétrospective. Dans le cas de l'autobiographie, Philippe Lejeune en avait perçu l'illusion de méthode mais sans en tirer toutes les conséquences :

La démarche inductive, dégagant les facteurs communs à un "corpus", se confond avec la démarche déductive, puisque le corpus a été lui-même constitué à partir de la définition [du genre].³⁴

La réversibilité qui vient d'être décrite entre déduction et induction met en cause la viabilité même de la notion de *genre*. Lorsque Rousseau présente « le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité », il n'a pas le sentiment immédiat d'inaugurer un genre mais de livrer d'abord au public « un ouvrage unique » de telle sorte que son exécution exemplaire n'aurait « point d'imitateur »³⁵. Mais on pourrait également songer à cet hapax que constituent les *Essais* de Montaigne. Les genres ne font pas la littérature. Tout roman est et a été un anti-roman, toute pièce de théâtre est et a été un anti-théâtre. Balzac, Flaubert, Proust, différemment. Corneille, Maeterlinck, Vinaver, chacun à leur manière. Inhérente à chaque œuvre, la requête de spécificité dont Rousseau donne une formulation archétypale s'accorde alors difficilement avec « des problèmes de classement »³⁶. Et cela est également valable pour les œuvres soumises à des codifications aussi exigeantes et précises que le classicisme. Pour reprendre ici l'exemple de l'autobiographie moderne, née au cours du XVIII^e siècle, tenter d'en construire « une sorte de modèle théorique » (*ibid.*, p. 9) et d'en cerner les différences en regard d'autres « formes de la littérature intime » (p. 22) est une opération qui ouvre la voie à une forme larvée d'idéalisme. Certains verront alors dans les diverses tentatives qui ont suivi *Les Confessions* autant de « réalisations particulières d'une essence générale »³⁷. Il est sans doute plus prudent de dire que « le genre est historique »³⁸ à condition d'imputer cette historicité à l'historicité des œuvres elles-mêmes et d'en déplier un à un les enjeux : la « variabilité permanente du système des genres » (p. 315) révèle en effet que « chaque autobiographie a son propre type » (p. 325). Mais ne devrait-on pas dire qu'elle *est* son propre type de Leiris à Sarraute par exemple ? Là encore, l'opposition structuraliste langue / parole qui préserve entier le vis-à-vis du genre et de l'œuvre (p. 320-321) risque de maintenir une perception essentialisée des faits littéraires dans leurs transformations mêmes. En évaluant chaque fois l'autobiographie singulière en fonction de sa conformité au(x) modèle(s), le jugement esthétique devient invérifiable et presque tangent à l'absurde : « En portant d'un seul coup le genre à un haut degré de perfection, Rousseau en a infléchi l'histoire »³⁹. A suivre l'œuvre à travers ces régularités fonctionnelles et une typologie des contraintes discursives génératrices du genre, c'est la thèse nominaliste qui fait l'objet d'une totale hypothèque.

Cette thèse est ouvertement réfutée par Jean-Marie Schaeffer par exemple. La chronologie de la méthode laisse lire clairement le postulat de base, les propriétés génériques « toujours d'abord », les formes individuelles « ensuite » :

La notion de *genre littéraire* a joué de tout temps un rôle important dans la description et l'explication des faits littéraires. C'est que la littérature n'est jamais simplement la somme des œuvres individuelles, mais se constitue tout autant à travers les relations que ces œuvres tissent entre elles. Du côté de l'auteur, et à travers le jeu infini des prescriptions et des interdits, des imitations et des transformations, des reproductions et des subversions, elle s'institue comme une entité collective à parentés multiples qui s'entrecroisent de manière imprévisible, galaxie de formes, de thèmes et de types discursifs en réorganisation perpétuelle. Du côté du récepteur – auditeur ou lecteur –, la reconstruction de l'œuvre implique toujours d'abord la reconnaissance des conventions discursives générales dont elle relève, ensuite son individualisation sur le fond plus ou moins étendu, plus ou moins contraignant, plus ou moins structuré de l'expérience littéraire acquise : horizon d'attente générique (H. R. Jauss) qui accueille l'œuvre nouvelle, mais qu'elle a aussi le pouvoir de déplacer et de réorganiser.

On a parfois soutenu que la problématique des genres n'était pertinente que pour certains domaines littéraires : la littérature classique, à cause de sa soumission à un système de règles explicites, la littérature populaire, à cause de son caractère collectif, anonyme et souvent formulaire, la littérature de masse enfin, parce qu'elle aboutit à des produits standardisés. En réalité, aucun texte littéraire ne saurait se situer en dehors de toute norme générique : un message n'existe que dans le cadre des conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique. L'œuvre la plus incommensurable ne saurait établir sa singularité qu'en se rapportant à l'horizon générique

³⁴ *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1975, p. 322.

³⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 3-5.

³⁶ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1998, p. 23.

³⁷ Damien Zanone, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes & études, 1996, p. 61.

³⁸ *Le Pacte autobiographique*, p. 312.

³⁹ *L'Autobiographie en France*, p. 45.

dont elle s'écarte, qu'elle rejette, qu'elle subvertit : l'altérité n'est jamais que relative. Si *Un Coup de dés* de Mallarmé est une œuvre singulière, c'est qu'elle se situe dans la tradition de la poésie lyrique française qu'elle prétend mener à ses limites extrêmes. La même chose vaut pour les relations que *Finnegan's Wake* de Joyce entretient avec la tradition du récit occidental.⁴⁰

Sans doute ne saurait-on faire l'économie du niveau générique sans amputer aussitôt l'approche même de la spécificité. Mais le rejet de l'attitude nominaliste se confond ici avec la conception romantique de l'individu textuel comme absolu régi par des lois purement internes. Il n'est pas question évidemment de cautionner une vision qui légitime l'existence d'une œuvre moins en tant qu'exemplaire unique qu'en tant qu'être isolé et autonome. Mais le nominalisme est-il pour autant le synonyme sacralisant de cette solitude esthétique de l'atome littéraire ? Car quoiqu'elle soit empiriquement fondée, la critique masque cependant l'individuation logique sous l'individu textuel, le processus sous le produit, et ne saurait en conséquence accéder au plan anthropologique de l'individuation. En opposant cette « entité collective » que formerait la littérature, l'argumentaire corrige peut-être la compréhension immanente des œuvres par des lois externes : celles qui autorisent à regrouper par exemple sous les catégories de *roman* voire de *récit* aussi bien *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut* que *La Condition humaine*. Implicitement, l'analyse générique désigne son véritable objet qui est aussi une source de confusions : « La littérature n'est jamais simplement la somme des œuvres individuelles ». Mais, précisément, cette critique du critère quantitatif n'est juste que pour la *littérature*. Elle reste étrangère à la *littéarité* qui se définit comme une théorie de la qualité et, à ce titre, s'applique aussi bien à de l'unique qu'à du sériel. Ainsi, Schaeffer aborde *indirectement* la question à laquelle il prétend pourtant répondre. Comme il pose une antériorité du genre sur l'œuvre, il pose une antériorité de la littérature sur la littéarité. Il y a là manifestement un vice de méthode. En présupposant une définition toute consensuelle de la littérature (les œuvres et les genres), l'enquête et ses résultats sont d'avance déterminés. Or c'est précisément aux œuvres qu'il revient de nous dire ce qu'elles entendent par *littérature* : un terme qui est à découvrir en chaque œuvre et qu'on ne saurait tenir *a priori*. Autrement dit, cela signifie que la littérature varie selon la littéarité, et non l'inverse. Si tous les textes répondaient à une définition unique, stable et irréversible, ils ne présenteraient pas cette multiplicité de différences qu'y perçoit l'approche générique dont elle ne sait rendre compte qu'à travers une phraséologie appauvrissante issue de nouveau de l'héritage rhétorique : « s'écarte », « rejette », « subvertit », etc.

Inscrite à l'intérieur de la structure communicationnelle, l'étude par genres en considère chacun des pôles : « Du côté de l'auteur... », « Du côté du récepteur... », ce qui malgré l'usage indifférencié de notions (*auteur*, *récepteur*, *lecteur*, *auditeur*) permet de caractériser les rapports de l'œuvre au genre comme un fait essentiellement dynamique : « en réorganisation perpétuelle », « le pouvoir de déplacer et de réorganiser ». La proposition qui invite à penser l'œuvre comme une réalité en *action* reste ici tributaire de la *pragmatique*. De même que l'échange verbal n'a lieu que dans la mesure où il est soumis à des règles et à des conventions informulées que les acteurs acceptent tacitement, la création littéraire adhère à des codes qu'elle ne se prive pas par ailleurs de dérégler. Si l'on préfère, les textes ne font acte de dérogation qu'en instituant à leur tour de nouvelles règles que l'auteur a pour but d'imposer, de faire reconnaître et accepter auprès de son lecteur. En se démarquant de « l'horizon d'attente » *présupposé*, ils brouilleraient « de manière imprévisible » la représentation traditionnelle du genre dont ils relèvent. Bien entendu, on ne saurait nier qu'*Un Coup de dés* de Mallarmé est une œuvre singulière parce qu'elle se situe également « dans la tradition de la poésie lyrique française ». Mais on voit mal pourquoi, si l'œuvre manifeste de la sorte sa nouveauté en inventant d'autres règles, elle chercherait à récuser ces mêmes règles qu'elle s'est appropriées. Quelle *norme discursive* inédite impose donc le *Coup de dés* ? La dialectique perpétuelle que décrit Schaeffer entre « conventions » et « individualisation » se révèle moins la preuve d'un poids effectif des canons et des prescriptions que des possibilités infinies dont l'art est capable sans que la théorie des genres puisse en cela l'anticiper. Ainsi s'explique que les genres peuvent disparaître, réparaître, changer selon les époques, suivant les aires géoculturelles. Mais les exemples choisis sont particulièrement malheureux. Avec Mallarmé et Joyce, c'est à une *défection des genres* que l'on assiste : il se joue moins ici une redistribution des catégories qu'une conversion radicale du texte qui annule l'idée même de genre. Prenons le cas du poète français. Comme expérience typographique et poétique de la page, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* ne mène pas aux « limites extrêmes » de la « poésie lyrique » et se situe plutôt dans la double continuité du poème en prose et du vers libre. La préface est sans équivoque :

Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.⁴¹

Mallarmé ne transgresse pas, effectivement, il inaugure et déploie une nouvelle systématiscité discursive. Il dissocie alors intégralement le genre « poésie » du critère formel qui jusqu'à il y a peu servait à l'identifier : le

⁴⁰ « Les Genres littéraires », *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, col. 1 p. 14.

⁴¹ *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 391.

vers. En montrant ainsi que chaque œuvre engendre ses propres critères de fonctionnement et d'appréciation, l'expérience dont témoigne l'auteur a une conséquence encore plus profonde : avec *Un Coup de dés*, la poésie compte moins au fond qu'un poème en particulier, un poème qui fait toujours plus qu'elle. Elle incite à reconnaître le poème sous la poésie, en deçà et au-delà de Mallarmé lui-même.

Ainsi le genre comme unité rhétorique n'est-il jamais que l'effet produit par les textes d'une décatégorisation artistique en un sens proche que ce mot peut avoir en syntaxe. Au point que certaines notions lui échappent même comme Meschonnic le rappelle à propos de la poésie justement. L'auteur reconnaît « la difficulté grandissante, et pour regarder les choses en face, l'impossibilité (difficile à affronter) de savoir ce que signifie la *poésie* quand elle n'a plus de définition *formelle*. » (CEL, 31). A côté des « cinq sens de la poésie plus un, pour la forme » (18), son assimilation au vers et une acception comme essence puis émotion, comme réalité historique, activité et enfin universel, il relève au moins deux oppositions possibles où figure la poésie : à la prose parce qu'initialement le vers s'en démarque, au roman ensuite et c'est là que se situe surtout sa définition générique. Il s'agit d'« un jeu que justement la modernité a mis en difficulté » découvrant « une situation intéressante » (31). Parce que dans le premier cas, une antinomie particulièrement occulte entre *prose* et *poésie* succède à une antinomie particulièrement claire entre *prose* et *vers*, fondée sur le critère exclusif de la mesure. Les *proses poétiques*, les *poèmes en prose*, l'émergence du *vers-libre* les ont radicalement brouillées sinon neutralisées. La dichotomie prose vs poésie résulte elle-même d'une profonde simplification. Aristote distinguait, 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, 405). Au cours de cette réduction, la prose est identifiée au parlé, au langage véhiculaire tandis que la poésie se maintient dans le vers. Cette double équation peut guider inconsciemment les démarches apparemment les plus extérieures à des considérations littéraires. Dans un recueil collectif consacré au *Rythme de la prose*, c'est l'attitude qu'adopte un phonologue tel qu'Albert Di Cristo par exemple :

Cette étude traite de la problématique du rythme de la parole ordinaire et emprunte ses exemples à la langue française. Nous désignons par "parole ordinaire" les usages communs du langage parlé dans un but essentiellement communicatif, dont la conversation familière représente à l'évidence, la manifestation la plus courante. Nous l'opposons ainsi, sommairement, à "parole littéraire", qui concerne une utilisation singularisée du langage parlé à des fins stylistiques et esthétiques, comme la déclamation poétique, par exemple.⁴²

Nous ne reviendrons pas sur les différents motifs qui se concentrent dans cette page comme autant d'*impensés* : « usages communs », « but communicatif », « conversation familière » contre « utilisation singularisée », « fins stylistiques et esthétiques ». Ou l'article prend délibérément la liberté de se placer en dehors de la thématique d'ensemble (*le rythme de la prose*), ou il s'installe dans une totale association sinon confusion entre *prose* et *parole ordinaire*.

Cet amalgame, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 4, s'en faisait déjà l'annonciateur. A la question de Monsieur Jourdain : « – Et comme l'on parle, qu'est-ce que c'est donc que cela », le maître de philosophie répond : « – De la prose ». Meschonnic qui commente ce morceau d'anthologie comique oppose deux points de vue dont le rapport n'est précisément pas théorisé dans l'article précédent :

Monsieur Jourdain a raison, le maître de Monsieur Jourdain a tort. Pour la rhétorique il fait de la prose sans le savoir. Linguistiquement, Monsieur Jourdain ne fait pas de prose. Il parle. C'est tout différent. Ni poésie, ni vers, ni prose, ni éloquence. Le discours parlé est d'un autre ordre (phonologique, morphologique, syntaxique) que les conventions écrites. L'écrit est autre que du transcrit. (CR, 405)

Il en tire plusieurs conclusions. D'une part, que « ce qu'apprend Monsieur Jourdain continue de régir, en France, l'opposition entre prose et poésie, qui éloigne la poésie du parler » (id.). D'autre part, que « la prose est aussi loin du discours parlé que le vers, dans une autre direction » (405-406). Enfin, que « la prose est une notion rhétorique et littéraire » et « interfère, mais justement ne s'y confond pas, avec les notions linguistiques de code, de registre, et avec l'opposition anthropologique de l'écrit et de l'oralité. » (406). Il en découle logiquement qu'un rapport inédit reste à établir entre poésie et parler, prose et oralité. Car la distance de la prose au parler se mesure toujours à l'espace qui sépare symétriquement le vers du parler. On ne sort pas dans ce cas du dualisme rhétorique. Contre le maître de philosophie, il faut rappeler qu'Aristote dans sa *Rhétorique* (1409a) dissociait rythme et mètre et considérait la prose dans sa spécificité : comme style lié et coordonné. Une position que complétait la *Poétique* (1447b) en affirmant que « le poète doit être artisan de fables plutôt qu'artisan de vers ». L'auteur échappait de la sorte aux confusions contemporaines encore en vigueur. Pour Meschonnic, une théorie de l'*oralité* peut constituer une puissante alternative aux dichotomies rhétoriques traditionnelles si on l'entend à travers le primat du rythme et de la prosodie dans le langage. On est alors forcé de reconnaître qu'elle ne se

⁴² « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire : l'exemple du français » in Eric Bordas (dir.), *Le Rythme de la prose*, SEMEN n° 16, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 25.

superpose plus à l'oral et à ses registres et s'étend largement au domaine écrit. A ce titre, l'oralité transcende et la prose et la poésie : elle permet de repenser chaque terme en ce lieu véritable qu'est le *poème*. Dès lors qu'il se donne comme « l'invention de soi dans un rythme » (CEL, 31), le poème se fait autant en prose qu'en vers. C'est la lecture qu'à la suite de Lamartine, Baudelaire et Rimbaud l'auteur propose des *Misérables*, ce roman-poème où drame et épopée fusionnent (PPIV-2, 87-91). Travaillant aujourd'hui par le poème cet inconnu théorique et empirique qu'est la prose, il parle même d'une « prose du poème qui est autre chose que le poème en prose » (CR, 334). Des écritures contemporaines, il retient Jacques Réda, Yannis Ritsos, et en rapport immédiat avec sa pratique personnelle de création évoque l'idée d'une « épopée naissante du quotidien » (*id.*) : la formulation d'un idéal auquel Meschonnic poète aspire au moins depuis *L*.

Ainsi, la poésie compte-elle moins finalement que le poème. Celle-ci ne représente pas un genre qui est au moins une « entité réelle » (CEL, 23) même s'il n'existe pas sur le même plan que les œuvres concrètes. Elle se présente comme une « abstraction » (*id.*). Réexaminant ce que la tradition littéraire entend par là, l'auteur observe ce paradoxe que si la poésie épique ou la poésie lyrique, par exemple, ont été considérées comme des genres à part entière, selon un critère discriminatoire de nature tonale ou thématique, en revanche, ce n'est plus du tout le cas pour *la* poésie, notion absolument confuse. Peut-être le sens de la modernité ne tient alors que de s'inscrire dans cette discordance entre poésie et poème. Toute production y puiserait au présent son avenir.

De « poète à poètes »

Cette discordance entre la poésie et le poème est aussi le moyen puissant d'ébranler la notion d'intertextualité. En effet, qualifier cette dimension des œuvres, ou l'approche qui espère en rendre compte, de rhétorique a de quoi surprendre sauf si l'on songe qu'appréhender la littérature sous l'angle d'une reprise admirative, déniée ou subversive des modèles, d'un usage étendu des *topoi* ou d'une réappropriation d'éléments thématiques, formels ou génériques, conduit à une représentation entièrement culturalisée de la création. Après Bakhtine, Kristeva ou Riffaterre, l'idée que toute écriture serait fatalement réécriture s'est installée en véritable stéréotype. Celui-ci a désormais la force de l'évidence. L'imaginaire encyclopédique de la bibliothèque a placé le mouvement des œuvres au centre d'une alternative réduite : saturées par une mémoire littéraire, les unes et les autres hésiteraient sans cesse entre le monde et le livre. Une vulgate s'est ainsi répandue qui banalise la question de la valeur : « Il n'y a de la littérature que parce qu'il y a déjà de la littérature. »⁴³, ce que disait déjà André Malraux de l'artiste qui peint ou sculpte parce qu'il a d'abord contemplé des toiles ou observé des sculptures. Ou encore : « Le désir de la littérature, c'est d'être littérature. » (*id.*). Mais comment ? Selon quels critères ? Une telle proposition, si c'en est une, masque la part éthique à laquelle se reconnaît toute œuvre d'art face aux productions qui périssent. Elle généralise à la littérature entière le constat désabusé de La Bruyère, le premier fragment des *Caractères* : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. ». Mais cet épuisement concerne avant tout le *dit* et ne se comprend pas sans le segment final, « et qui *pensent* » : le registre de l'idée. La solution classique à l'impasse est ainsi résumée par le primat de la forme : « dire différemment, c'est renouveler » (p. 54). Mais dans ce cas il est impossible d'affirmer simultanément que « la création s'exerce non dans la matière, mais dans la manière, ou dans la rencontre d'une matière et d'une manière » (p. 51). Car la catégorie classique de *manière* ne peut justement pas être assimilée à une formalité et à une modalité du dire. Le rapport entre matière et manière n'est pas ici conceptualisé.

La « posture mélancolique » importe d'ailleurs plus par ce qu'elle signifie de « l'esthétique post-moderne » (p. 53) ressassant à longueur de pages l'ancien : l'intertextualité s'y identifie aux techniques contemporaines d'hybridation et de collage. Plus encore, si elle met en cause l'image romantique d'une création *ex nihilo* et ravit la littérature au mythe d'une origine, elle veut transformer le statut de l'originalité :

Un écrivain peut être original malgré le constat mélancolique du « tout est dit » ; le propre de l'originalité artistique est même peut-être là, dans l'assomption de la mémoire et le dépassement de la mélancolie. C'est aussi pourquoi la mémoire de la littérature ne se contente pas d'être contemplation narcissique ou répétition d'elle-même et qu'intervient – dimension importante de toute réflexion sur l'intertextualité – son caractère ludique. (p. 58)

Du versant sérieux voire tragique au versant hédoniste, la mémoire reste l'élément commun. Il ne s'agit pourtant, en guise de concept, que d'une métaphore. Comme d'autres postulaient en leur temps un *inconscient du texte*, l'hypothèse d'une mémoire portée par les textes se relie à l'individualité de l'auteur. La preuve en est la contiguïté même des notions de « mélancolie » et de « contemplation narcissique », quelles que soient les variables axiologiques attachées à chacun des termes. Dans ce cadre, la figure du « miroir de la littérature » (p. 53) est ambiguë : elle allie la spécularité d'ordre sémiotique à la spécularité d'ordre mental. La vision du lecteur vient l'explicitier dont la mémoire se projette comme « passoire » (p. 66), percée de trous, jamais très bien assurée de pouvoir décoder les références, les citations ou les allusions du texte. Il est bien question du « caractère variable et souvent subjectif de la réception intertextuelle » : il faut en effet compter sur

⁴³ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité – mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. 128, 2001, p. 54.

l'« imagination », le « savoir » (p. 67) du destinataire, sa « culture », son « inventivité interprétative » ou son « esprit ludique » (p. 68). L'asymétrie involontaire (ou stratégique) des emplois et des valeurs, « la mémoire du lecteur » (p. 67), « la mémoire de chaque individu » (p. 68) et... « la mémoire de la littérature » (p. 69), a du mal à cacher le statut véritable que la rhétorique de l'intertextualité réserve aux œuvres : le modèle psychologique, en cela tout à fait traditionnel, de l'individuation.

La mémoire intertextuelle ne peut qu'orienter la littérature vers son passé : les acquis du déjà-dit, même sous la forme de références immédiatement disponibles à travers les écrits contemporains. Le régime discursif qu'elle imagine a une valeur d'*accompli* comme on parle en grammaire d'aspect accompli pour les formes verbales composées de la langue. Il ne s'agit pas de refuser à l'art du langage certains modes de réécriture, d'allusion, de citation. Encore moins de nier la part respective qui revient aux parodies, aux travestissements et autres pastiches en tous genres dont telles œuvres se nourrissent, ponctuellement ou abondamment. Mais sans ériger Lautréamont qu'il est sans doute possible de lire autrement en paragon d'une littérature au second degré, ni cultiver l'esthétique du collage comme soupçon et fin de l'art, la lucidité impose de reconnaître que la rhétorique intertextuelle ne saisit des œuvres qu'une « demi-vérité » (*PR*, 455) et qu'elle en occulte de moitié, par voie de conséquence, le fonctionnement. Un dialogue existe assurément de « poète à poètes » (*id.*) mais il se constitue de fait comme l'une des dimensions d'une poétique de l'intersubjectivité qui, elle, ne s'y borne pas. Le rapport de poète à poètes figure une relation elle-même particulière et inventée, c'est-à-dire qu'il manifeste déjà éthiquement l'individuation littéraire. En cela, une manière est effectivement en débat, mais là encore, elle ne s'adresse nullement à une matière. Elle ne sollicite pas non plus une technique. Si elle concerne les formes de l'individuation, son enjeu est ailleurs.

Aux motifs mélancolique et ludique, on opposera volontiers la catégorie du *risque*. Aux clichés de la réécriture ou de la redite, celle de *recommencement*. Répondant à un compte rendu de Jude Stéfan sur *DP*, Meschonnic rapporte sa propre expérience de création :

Je n'ai pas pu éviter de risquer tout au jeu du vivre-langage. (*PPV*, 184)

La syntaxe concentre la complexité de la formulation. En effet, la négation formelle (*ne pas*) redouble la négation lexicale (*éviter*) au point que le risque de l'écriture s'apparente à une pulsion d'invention. Il est l'action d'une nécessité qui obsède, assiège et traverse le sujet : une exigence absolue (*tout*) qui n'est elle-même l'instrument d'aucune volonté. Et si elle advient malgré soi, de soi elle traduit cependant la puissance critique. Dans cet investissement sans partage, le statut du *jeu* annule l'idée même de jeu, ou plus exactement défait l'opposition du sérieux au ludique. Le risque du « vivre-langage » n'est autre que le sujet comme engagement. L'étrange apposition qui par le trait graphique tente un concept unitaire, en associant un infinitif substantivé à *langage*, télescope l'énergie d'être à l'activité sans cesse renaissante de la parole. Le « vivre-langage » signifie vivre par le langage, en lui, à cette condition-là d'abord, signifie aussi le langage comme vivre, un état qui devient processus. Cet engagement du sujet, chaque texte se charge de lui redonner forme sous peine de n'être à son tour qu'une répétition de ce qui a déjà eu lieu : « Le langage m'a mis à prix. Je n'ai pas fini » (*DP*, 8). Il est remarquable que ce soit les poèmes de l'auteur qui en énoncent le plus clairement le principe. Sans doute ce dernier passe-t-il ici par une équivoque verbale. Mort ou vif ? La tête de l'artiste peut chaque fois tomber ! Mais justement : la force éthique d'un texte comme présence maximale du sujet est cela même qui départage « ceux qui donnent signe livre » et « ceux qui donnent signe de vie » (120). On retrouvera plus bas cette opposition.

Là du moins s'enracine l'idée de *recommencement*, notion qui donne son titre à un autre recueil encore. Comme en écho, le dernier fragment de l'ouvrage se dérobe à une rhétorique de la clausule :

Je n'ai pas de fin non pas parce que je ne connais pas ma fin
mais parce que chaque fin me recommence
ailleurs (*DNR*, 81)

Le mot de la fin, *recommence*, est la négation de la fin. Le participe présent exalte un déroulement continu, insatiable, actif et projectif. Ce mouvement perpétué de soi dans l'écriture que la critique humaniste identifiait au souffle s'y double d'une délocalisation ainsi que le montre le rejet de l'adverbe *ailleurs*. Ainsi, le recommencement s'affirme davantage qu'en simple reprise, il contient une utopie au sens littéral du terme : son lieu est de ne pas avoir de lieu et de s'éprouver à en chercher un. A la valeur d'accompli attachée au régime discursif de l'intertextualité et de ses avatars, il faut donc opposer la valeur d'*inchoatif* que représente cette nouvelle mise en action : le recommencement est le présent d'un devenir, le récrit (du déjà-lu ou déjà-écrit) le présent d'un passé. Derrière cette vision du temps, cette position ne s'énonce pas comme irréductiblement personnelle au sens où elle ne traduirait qu'un sentiment et une expérience artistiques parmi d'autres. Elle semble tout au contraire commune à de nombreux écrivains travaillant dans des registres différents. Ainsi de Bernard-Marie Koltès qui, rejetant le vis-à-vis convenu des « thèmes » et du « style »⁴⁴ dont la critique demi-savante et universitaire s'occupe spontanément dans son œuvre, lui oppose l'image d'un grand débutant et d'un

⁴⁴ Entretien accordé au *Républicain lorrain*, 27 octobre 1988. Repris dans *Une Part de ma vie – entretiens (1983-1989)*, Paris, Les Editions de Minuit, 1999, p. 120.

apprenti du métier : « Chaque fois que je commence une pièce, c'est comme si je recommençais à zéro, et heureusement » (*id.*). L'idée de recommencement retrouve plus largement la notion de *poème-événement* qu'André Breton appliquait à Apollinaire :

Il était [...] le champion du *poème-événement*, c'est-à-dire l'apôtre de cette conception qui exige de tout nouveau poème qu'il soit une refonte totale des moyens de son auteur, qu'il coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés, au mépris des gains réalisés antérieurement.⁴⁵

Au lieu de se satisfaire, à l'image des *Assis*, des « gains réalisés antérieurement », il convient de se perdre et de s'oublier pour renaître à soi-même, neuf et différent. La question de l'individuation n'est pas ici séparable du rapport de poète à poètes : les gains personnels comme les gains d'autrui posent en fait le même problème. Au poème-réminiscence il faut donc préférer le poème-événement : une qualité qui ne doit pas se comprendre comme surgissement et accomplissement d'une essence mais comme inscription et tension d'une historicité. Peut-être l'événement n'exclut-il pas la réminiscence mais ce sont là deux points de vue théoriques différents sur le poème : les conséquences en sont radicalement opposées.

S'il est vrai que le dialogue de poète à poètes est une dimension de l'intersubjectivité, celle-ci doit subséquemment se concevoir comme exigence critique. Elle est solidaire du statut de la littérarité, sépare les œuvres d'art de celles qui n'en sont pas :

C'est précisément le rapport de poète à poètes qui permet de reconnaître le poète du pas-poète, et le moderne du contemporain. Il me semble que ce rapport de poète à poètes tient dans la contradiction tenue, tendue, entre deux nécessités, et conditions, qui poussent en sens contraire : l'une – est poète celui pour qui la poésie des autres existe ; l'autre – est poète celui qui ne confond pas la poésie avec l'histoire de la poésie, et qui la met en avant de lui, non derrière. Dans l'inconnu, non dans le connu. (*PR*, 455-456)

Deux tendances habitent l'écriture qui transmue leur « contradiction » en dynamique. La première représenterait une définition nécessaire mais incomplète du poète qui ne le serait qu'à travers « la poésie des autres ». Il en extrairait une identité purement culturelle ou institutionnelle. Ce qui est insuffisant. Du moins y retrouve-t-on, sous-jacente, la distinction entre le poème et la poésie. La seconde renverse ce même rapport qui, de « passif » ou d'« hérité », devient transformateur. Sur ce point, Meschonnic évoque volontiers *Jazz* de Matisse qui parlait « du peintre qui sait tout, mais oublie ce qu'il sait au moment de peindre » (*CR*, 61). Il y a là une attitude également constante et vitale pour l'écrivain. C'est pourquoi il est possible de dire que la poésie est « le plus grand ennemi du poème, l'ennemi intérieur » (*CEL*, 33) : elle conduit aux célébrations, dévotions et autres piétés tellement sensibles dans les écritures contemporaines. Le poème s'accomplit alors comme « acte d'amour » et en meurt, « ou plutôt il n'aura jamais vécu » (*id.*). Il reste religieusement soumis à ses modèles, et s'il ne produit pas directement une littérature d'épigones, il est hanté par la ressemblance. Certains écrivent délibérément à la manière de, usent d'ironie et de distance, ils ont au moins le sens du rire. D'autres n'en ont pas même conscience. Ce sont les futures reliques de la Bibliothèque Nationale : l'archiviste patient les attend déjà.

A l'alternative de la culture et du monde qui traverse la rhétorique de l'intertextualité, et attire l'art vers le régime de « l'intra-livresque » (*PR*, 459), Meschonnic oppose l'idée d'une poétique de la vie. Aucune allusion à la forme d'un vécu, à l'inscription biographique de l'individualité dans un texte. La valeur du terme s'éclaire dans le texte souvent cité de Tsvetaïeva, « Averse de lumière » : « Ma spécialité à moi, c'est la vie ». Elle apparaît dans les rapports que le poète russe nouait par exemple avec Rilke ou Pasternak. Et à ce titre, elle est davantage qu'une spécialité, elle s'identifie au métier d'écriture. Elle se confond avec l'acte de transformation du langage lui-même. La vie trouve mieux encore à se définir dans l'invention littéraire reçue dans sa dimension de processus. Le processus, et non la fabrique, la forme *continué* du dire au sens où « le maximum possible de subjectivité » offre à l'écoute « la transformation continuée du faire et du penser du poème » (457). Une intensité : là où les sens, le corps et l'esprit, concept et affect parviennent à saturation. Le dialogue de poète à poètes ne s'oppose donc pas au monde, il excède l'antinomie de l'intérieur et de l'extérieur. Il appartient de plein droit au *vivre-langage*. Ses marques peuvent susciter l'étonnement, être inattendues, se produire de manière involontaire ou apparaissent rétrospectivement. Ainsi des prosodies du regard que Meschonnic entend dans *La Délie* de Maurice Scève à partir de Baudelaire. Quitte à lire « inévitablement à l'envers de l'histoire », de sa linéarité supposée, l'auteur réaffirme en effet combien « c'est l'aujourd'hui qui donne le sens. Qui donne aussi à reconnaître. Ce que Benveniste appelle l'« indicateur de subjectivité ». » (*RV*, 130). Cela a peu à voir avec les phénomènes de projection. Si l'on admet l'hypothèse selon laquelle l'écoute est une question au présent, pour le présent, « il n'y a pas d'anachronisme à entendre Scève à travers Baudelaire » mais au contraire « une disponibilité nouvelle » (132). Ainsi, par-delà la rhétorique pétrarquiste et ses figures fétiches (métaphore, hyperbole, oxymore), l'auteur relève dans *La Délie* :

⁴⁵ *Entretiens (1913-1952)*, avec André Parinaud, Paris, Gallimard, 1952, p. 23. Cité par Anna Boschetti, *La Poésie partout – Apollinaire, homme-époque (1898-1913)*, Paris, Editions du Seuil, coll. Liber, 2001, p. 153.

CCXII, 1 *Tes beaux yeux clers* fouldroyamment luisantz
 CCLXII, 9 *Ses beaux yeux saintz*, plus loing de servitude
 CCCXLII, 3 *De ses yeux clers* d'honneste courroux plains
 CCCLXVI, 6 *D'un doux feu lent* le cœur m'atyedissoit

Et dans *Les Fleurs du mal*, entre tant d'exemples :

Par ses deux grands yeux noirs, soupiraux de mon âme, (*Sed non satiata*)
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles (*Le Balcon*)
De ces grands yeux si fervents et si tendres (*Un Fantôme*, I)
J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre (*Chant d'automne*)
 Plonger *dans vos beaux yeux* comme dans un beau songe (*Semper eadem*), etc.

Cette lecture ne se fonde pas sur de simples connexions thématiques (les yeux), le récit des unités lexicales, elle envisage entre deux poètes le passage d'un récitatif à un autre. Car ce qui retient Meschonnic est la rythmique des monosyllabes enchaînés qui occupent la première sous-mesure du décasyllabe ou de l'alexandrin. Les syntagmes, marqués par un contre-accent, entrent de surcroît en interaction avec la frontière césurale. Les syllabes 4 chez Scève ou 6 chez Baudelaire ouvrent ce que Meschonnic nomme ailleurs une « sémantique de position » (CR, 261) : quand elles ne s'adressent pas au substantif *yeux* lui-même, elles affectent directement l'un de ses caractérisants.

Là où la rhétorique de l'intertextualité interprète les mécanismes de rénonciation au rang de combinatoires, ludiques ou subversives, le dialogue de poète à poètes oppose une pratique de l'écriture et de la lecture comme éthique de l'écoute. Car c'est bien d'*éthique* qu'il s'agit. Chez Meschonnic, l'insistance sur ce point s'est accrue au fil des essais. A l'*acte d'amour* où chacun en poésie se suit « à la queue leu-leu », donnant naissance à cette étrange espèce : « des poètes de poètes » (PR, 455), il faut substituer l'*acte de littérature* (CEL, 33). Sans doute est-ce là un pastiche délibérément provocateur de la notion pragmatiste d'acte de langage (*speech act*). Il reste que sous la tentative de formulation s'esquisse une réflexion sur la catégorie cardinale du faire telle qu'elle subsume tous modes de penser, de sentir, d'entendre et de voir qui caractérise le nouveau en littérature. Le but ici n'est nullement de réactiver « le jeu de l'étymologisme » (28), ce doublet grec nominal et verbal, *poiësis / poiëin*, qui a fait fortune après les déclarations de Valéry. La « fabrication » et la « création » ne peuvent guère prétendre qu'à un statut notionnel. Elles n'ont rien d'un concept spécifique à la littérature mais au contraire des champs d'application fort étendus : tout artefact est à la limite concerné. Et ce n'est pas parce que celui-ci exhiberait une finalité esthétique qu'il réinventerait pour autant la valeur. Si le problème véritable de la poésie est « de comprendre *ce que fait* la littérature » (33), alors elle s'interroge fatalement sur ce que *nous* fait la littérature. L'objet (*ce que*) dépend entièrement des enjeux liés aux formes d'intersubjectivité et même de transsubjectivité. Cette réflexion est finalement politique puisqu'elle place en étroite corrélation le fonctionnement empirique du poème avec sa fonction sociale. Et ce dernier advient là où naît par exemple une sensibilité nouvelle, quand une subjectivité et un corps s'unissent dans un texte (et comment), s'il ébranle les rapports existants à la collectivité voire à l'Etat. Sans cette force, cette capacité à mouvoir nos pratiques et nos catégories, la littérature ne vaudrait pas une minute de peine. L'éthique à laquelle se mesure toute production ne se réduit nullement au système des valeurs et des normes qu'on feint aujourd'hui de redécouvrir. Elle ne se confond d'ailleurs pas avec l'axiologie. Il n'est de valeurs, poétiquement, qui ne dépendent de la valeur et ne se fondent en elle. L'éthique est ce qui permet de réviser entièrement les relations du langage et de l'action qui, bien avant la philosophie analytique anglo-saxonne, ou pour ce qui nous occupe directement la réduction drastique à l'*elocutio* et au registre figural, ont été et continuent d'être au centre de la rhétorique.

Langage et action

Cette nouvelle dynamique permet de surmonter les impasses dualistes qui résultent du primat de la figure. L'actualité et l'efficacité de la rhétorique se situeraient 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, 71). De la Sophistique à Aristote, depuis les travaux de Chaïm Perelman, son importance tient en effet à cette « première pragmatique » (PR, 436) ou « pragmatique inaugurale » (424). Quel est l'intérêt de cette rapide évocation historique ? Non pas un fantasme œcuménique où rhétorique et poétique se rejoindraient enfin mais une emphase sur l'ancrage anthropologique des réflexions et usages sophistiques. Cette même orientation se trouve chez Aristote qu'il convient de surcroît de distinguer de la tradition aristotélicienne. Enfin, une véritable discontinuité apparaît entre Platon et l'auteur de la *Rhétorique*. Alors que le *Cratyle* et la *République* placent les questions du langage et de l'art à l'arrière-plan d'une ontologie, en termes d'essence et de vérité, Aristote les interroge constamment de l'intérieur des relations humaines. En s'intéressant aux procédures logico-sémantiques, le philosophe se focalise sur le *fonctionnement* rhétorique. A cet égard, il est curieux d'observer qu'en dehors d'Aristote, c'est plus encore que les travaux de la « Nouvelle Rhétorique » et pour l'essentiel Kenneth Burke qui retient Meschonnic. Critique américain, peu connu en Europe, Burke qui est

pourtant tourné vers l'argumentation ne se coupe pas d'une pensée de la signifiante⁴⁶. 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, 436). Ce nivellement met fin au clivage entre le quotidien et le poétique sans pour autant menacer la question de la spécificité puisque 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 tropologique, lui, n'affiche qu'un apolitisme et un amoralisme : « La figure est une figure. Elle n'a pas d'éthique » (PR, 430). La rhétorique argumentative montre rétrospectivement combien cet apolitisme et cet amoralisme ne constituent qu'une attitude, possible parmi tant d'autres, des liens nécessaires entre politique, éthique et langage, attitude qui a pour effet précisément d'occulter ce rapport inhérent à tout acte de littérature.

Ces enjeux se manifestent nettement dans la rhétorique de la communication. Déjà la tripartition aristotélicienne entre *logos*, *ethos* et *pathos* infirme l'idée d'un invariant de l'interlocution qui transcenderait une à une les circonstances dans lesquelles s'effectue un discours. L'efficacité du discours dépend, en effet, du lieu, du temps, des personnes (orateur et public) mais aussi des passions et des dispositions qui y sont engagées. De fait, la rhétorique communicationnelle ne tourne pas le langage vers le monde, elle le tourne plus exactement vers la société : ou si l'on préfère, le langage n'a affaire au monde qu'à travers cette médiation sociale incontournable. Ce qui signifie que la société ne saurait jamais précéder non plus l'acte de langage : la communication reçue comme action fonde le processus de socialisation des individus. Puisque le langage possède socialement une fonction structurelle, il en découle que la littérature implique une forme spécifique de socialité. La rhétorique de la communication confisque toute réflexion qui devant le langage et la société se formulerait sur un plan de l'origine. Elle ne fait que démontrer ce qu'affirmait déjà le *Cours de linguistique générale* au début du siècle : il n'y a jamais d'origine qui ne s'inscrive d'abord dans le fonctionnement. Ainsi la poétique valide-t-elle sur ce point le modèle rhétorique de la société chez Burke ; elle le rattache néanmoins à une théorie plus large de l'énonciation telle que s'y opère chaque fois une conversion empirique des individus en *sujets*. Autrement dit, même dans la perspective d'une rhétorique, la communication appelle simultanément des formes d'instanciation. Dès lors qu'elle s'invente comme être signifiant *dans* et *par* le langage, et se construit selon cette double modalité, la personne se pose en catégorie linguistique. Puisque tout *je* implique même à titre latent ou implicite un *tu*, le sujet est aussitôt inter-sujet. La transcendance de *je* est ce qui fait de l'autre et des autres des sujets à leur tour. Au cœur du système de l'interlocution, le linguistique et le social se déterminent continûment mais le social présuppose réciproquement l'éthique au sens où la proposition « est sujet celui par qui un autre est sujet » est une « proposition éthique »⁴⁷. Et si cette proposition du plan linguistique peut être étendue et systématisée dans le domaine littéraire, il faut alors reconnaître que l'éthique de l'invention de soi engage réciproquement une éthique de la lecture. Celle-ci peut être au moins cernée négativement. Son absence est manifeste lorsque, au lieu de lire la littérarité, l'attention se porte vers l'énoncé. Par exemple, quand les surréalistes appliquaient une interprétation idéologique du fameux vers dans *Lueurs de tir*, section de *Calligrammes* : « Ah Dieu, que la guerre est jolie », c'est-à-dire déjà en l'isolant. D'autres y verront une esthétique de la guerre, et une irresponsabilité de l'artiste. Mais en prélevant de cette sorte, on passait en aveugle sur le jeu entre « Ah Dieu ! » et « Adieu » du poème *L'Adieu au cavalier* qui induit de l'ironie dans le récit de la relation amoureuse. Car cette même dérision déplaçait justement le cliché 14-18 des bonheurs troupiers et de la fleur au fusil (PRO, 230).

A lui seul, ce problème limite la pertinence du critère communicationnel dans la mesure où il est régulièrement orienté vers l'information, le message ou l'idée. C'est pourquoi Burke, comme le relève avec pertinence Meschonnic, rejoint logiquement Jakobson mais sans le savoir et par un tour contraire en posant dans *Rhetoric of motives* :

Whereas poetic language is a kind of symbolic action, for itself and in itself, and whereas scientific action is a preparation for action, rhetorical language is inducement to action (or to attitude, attitude being an incipient act). (PR, 436)

La rhétorique de l'écart et la rhétorique de la communication sont l'envers et l'endroit l'une de l'autre. La poétique évoque plutôt une activité dialogique, – multiple. Ce qui signifie que la communication n'est qu'une dimension du dialogue qui porte, lui, sur l'ensemble du langage sans préjugé dichotomique :

⁴⁶ Kenneth Burke (1897-1993) a travaillé à l'Université de Berkeley (Californie). Au centre de ses travaux, une étude de la culture et de l'activité symbolique qui engage l'histoire, la rhétorique, l'idéologie et l'esthétique sans jamais exclure la littérature. Ses principaux ouvrages sont *Counter-statement* (1931, 2^e éd. 1953), *Permanence and Change* (1936), *Attitudes Towards History* (1937), *The Philosophy of Literary Form : Studies in Symbolic Action* (1941), *A Grammar of Motives* (1945), *A Rhetoric of Motives* (1950), *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature and Method* (1966), *The Rhetoric of Religion. Studies in Logology* (1970), *Dramatism and Development* (1972), *On Symbols and Society* (1989, éd. par Joseph R Gusfield).

⁴⁷ « Ecrire le silence, le poème et la bible », entretien, *Revue Nu(e)* n° 21, Henri Meschonnic, Nice, 2002, p. 9.

Il est linguistique avant d'être littéraire. Il est déjà dans le mot *je*. Il est dans l'intersubjectif essentiel au langage, autant que dans le caractère agonistique de la conversation. (PR, 454)

Il apparaît ainsi que le dialogue n'est cette réalité linguistique et littéraire que s'il se définit d'abord anthropologiquement. A la fois il excède les marques de l'énonciation et s'inscrit dans la morphologie et ses paradigmes. C'est qu'il est la condition même de l'exercice du langage, et en cela, ne constitue nullement un genre dont pourrait rendre compte une typologie. Comme certains s'essaient à « la grammaire des conversations »⁴⁸, d'autres classent le dialogue à côté du monologue, du polylogue, du récit, du faits divers, de la chronique, de l'essai, etc. Ce qui revient à ôter au dialogue sa fondamentale discursivité. Du point de vue d'une poétique, la conversation ne représente nullement une entité qui dépasserait ou engloberait le dialogue, elle en procède au contraire, lui est interne. S'il y a un dialogisme fondamental de la littérature qui engage avec lui les potentialités d'action des textes, il diffère cependant de la communication orale ou écrite de tous les jours. Car, en régime artistique, les conditions de la communication disparaissent avec la situation qui les a produites, et le propre du poème est sa capacité à réinventer indéfiniment la relation entre *je* et *tu*. Le statut éthique de cette relation, dialogique plus que communicationnel, poétique plus que rhétorique, fonde le vis-à-vis de l'art et de la société.

Le langage ne se sépare pas, en effet, d'une 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 le langage, la littérature » et : « Tout ce qui est social est d'ordre symbolique » (PR, 387). Langage et société sont interdépendants, ce qui, subséquemment, conduit à penser que le langage permet d'interpréter la société. La nature et la condition symbolique 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 » (436). Les relations humaines sont ainsi fondées sur des stratégies et des intérêts symboliquement construits, y compris dans « le montré et le caché » (437), ce qui inclut le critère présuppositionnel. Au-delà de Burke, les philosophies et les linguistiques pragmatiques sont ici concernées qui ancrent l'analyse sur le plan empirique des discours en y intégrant le contexte extralinguistique, l'aspect corporel ou gestuel, des implications d'ordre sociologique ou culturel. Mais, à travers leurs postulats logicistes (posé, présupposé), elles négligent le plus souvent son oralité, oubliant qu'il n'y a jamais « d'unité de pur contenu » (EP, 119). Des composantes prosodiques elles maintiennent l'interprétation fonctionnaliste en termes supra-segmentaux. C'est la position de Catherine Kerbrat-Orecchioni pour qui « les faits intonatifs, et plus largement prosodiques (pauses, accents toniques), qui jouent à coup sûr, à l'oral, un rôle décisif dans l'actualisation des contenus implicites, sont [...] à considérer de plein droit comme des *signifiants linguistiques, et non extralinguistiques* »⁴⁹. Mais la prosodie, au sens large, joue également ce rôle à l'écrit. En contexte oral, elle n'a pas pour objectif seulement de désambiguïser les propos du locuteur, leur assignant l'exact sous-entendu qui demande à être interprété de la part de l'interlocuteur. Enfin, que la scène dialogique se situe à l'oral ou à l'écrit ne change rien au fait que l'implicite ne ressortit plus en termes poétiques à l'ordre du contenu mais s'expose au contraire comme un espace d'écoute. Quand les présupposés et les sous-entendus apparaissent « comme des *sous-dires* », une meilleure définition de l'implicite s'en dégage qui y perçoit « une sorte de dire amoindri » (*ibid.*, p. 23). L'approche interactionniste regarde sans le savoir vers une poétique de la voix. Elle en soulève même les paradoxes fondateurs : « Moins perceptibles, moins "importants" (en apparence), plus discrets : ce sont bien des contenus implicites. Mais cette discrétion en même temps fait leur force » (p. 24). Elle s'approche de ce que Meschonnic appelle dans le poème, et spécialement à propos de la Bible, « la puissance de l'infime » (GL, 35). La même difficulté transparait dans l'analyse argumentative des connecteurs chez Ducrot, particulièrement visible avec le jonctif *mais*. Car il est non seulement possible mais légitime de réviser le statut de cet opérateur au même titre que *d'ailleurs*, *décidément* ou *eh bien*. Dans chaque cas, l'intonation n'apporte pas seulement un supplément informationnel et sémantique voire une instruction modale. Est-il par exemple pertinent d'opposer d'un côté un *mais* aux valeurs adversative et rectificative, de l'autre « une sorte de catégorie résiduelle [...] consacrée aux *mais* à valeur exclamative »⁵⁰ ? Ce reliquat met en défaut la rationalité taxinomique, il en constitue justement une lacune. L'hypothèse même hésitante devant cet hapax, « il faudrait admettre, ou bien qu'il est plus qu'une interjection, ou bien que les interjections ont une valeur argumentative » (*ibid.*, p. 130), appelle une contre-hypothèse : il faudrait admettre, ou bien que les interjections ont une valeur argumentative, ou bien que les opérateurs argumentatifs, de nature interjective ou pas, ont une valeur prosodique. Car l'hypothèse 1 n'aurait d'autre effet que de logiciser à nouveau le plan intonatif. L'hypothèse 2 pose au contraire que les mécanismes de connexion, tous les phénomènes de liage, relèvent eux aussi de l'oralité et doivent être en priorité examinés sous cet angle. C'est à cette condition

⁴⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. I, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, p. 193.

⁴⁹ *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 1998, p. 14.

⁵⁰ Oswald Ducrot et al., *Les Mots du discours*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Le Sens commun, 1980, p. 124.

uniquement que l'implicite et les modes d'action silencieux du langage peuvent se constituer en lieux véritables de l'énonciation, allant d'une linguistique vers une poétique.

De même, « en montrant comment Burke prend en compte les deux aspects, logique et prosodique, dans une étude du discours hitlérien (PR, 401), l'auteur souligne la nécessité pour la rhétorique de se prolonger dans la poétique. Au-delà de la fonction persuasive de la communication, de définitions indiscutables, « art d'agir sur les attitudes, [...] art de prouver les contraires liés à la dialectique. » (PR, 393), qui passent sur un passé riche et complexe de la rhétorique, c'est le renouvellement chez Burke des modalités de leur analyse qui intéresse Meschonnic. Il semble partager l'idée selon laquelle elle se caractérise comme « manipulation des croyances des hommes à des fins politiques » (436), sans d'ailleurs expliciter le terme de *croyance*. Du moins, celle-ci situe-t-elle le fondement technique de la rhétorique, le savoir-faire qui lui est inhérent et la distingue de la science spéculant sur le vrai. Aristote déjà rappelait qu'elle traitait pour l'essentiel du vraisemblable. La *technè rhetorikè* conçoit les signes comme des moyens de l'action en relation avec la situation où il en est fait usage. L'enjeu en est « ce que nous font les signes, ce qu'on en fait aux autres » (405). Le langage nous organise autant que nous l'organisons. Le refus de la coopération chez un individu présuppose la coopération, c'est-à-dire son inscription dans une activité symbolique : on ne peut donc répondre négativement à une action symbolique que par une action elle-même symbolique. Enfin, « l'utilisation des signes inclut la mauvaise utilisation des symboles » (392). Cela ne signifie nullement que la rhétorique serait par nature mauvaise ou trompeuse mais que son caractère en l'occurrence duplice est en réalité imputable à son emploi et au sujet qui l'emploie. Ainsi, non seulement l'action symbolique détient une qualité intrinsèque, qu'il est possible d'apprécier éthiquement, mais l'emploi ou le non-emploi constituent toujours d'eux-mêmes une action symbolique. Poétique et rhétorique divergent toutefois lorsque Burke associe les œuvres littéraires à des « réponses à des questions par la situation où elles sont venues » (395). Ce serait présupposer que la situation possède les conditions qui rendent possible l'activité symbolique, qu'elle possède les questions auxquelles celle-ci est amenée à répondre ; ce serait oublier que le langage fonde aussi bien la situation que la situation le détermine ou l'implique. Poétique et rhétorique convergent quand elles identifient la situation à l'ensemble de ses stratégies. A ce titre, le fonctionnement d'une stratégie, d'un signe comme action est indissociable de la situation où ils sont émis. La nature étimologique ou téléologique de la stratégie importe moins que la valeur qu'elle acquiert par son utilisation en situation. Sans doute la rhétorique infléchit-elle son propos lorsqu'elle appréhende la stratégie en termes de sens. Mais elle la relie au moins à la catégorie de *style* qui se pense d'abord comme « attitude » (PR, 391) et s'annule donc comme style. Ici, « la notion de style est *morale*. L'équivalence de *style* et de *moral* retrouve, ou plutôt continue la rhétorique d'Aristote » (*id.*). Le style ressortit moins à la conjonction de la littérarité et de la formalité qu'il ne devient manière de dire. Et cette manière de dire qui se révèle manière de vivre est une manière d'être avec les autres.

Le *style* comme *manière* n'est pas encore *la* manière. Du moins devrait-il ouvrir une problématique de l'individuation. Sur ce point, Meschonnic note l'absence complète d'une théorie du sujet dans la rhétorique, c'est-à-dire l'absence d'un sujet spécifique à l'objet théoriquement construit par la rhétorique. L'instance qu'elle invoque n'est le plus souvent qu'un produit de l'anthropologie classique. S'il est vrai que Kenneth Burke « renouvelle l'humanisme » (405), il ne peut avoir du sujet qu'une théorie humaniste renouvelée : l'individu agent, la conscience du style et des signes, l'acteur des stratégies. Perelman, quant à lui, envisage la personne selon les actes produits qui en constituent l'image sociale. Parce que « la stabilité de la personne n'est jamais complètement assurée »⁵¹, 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. 127). Ce modèle assurément valable pour toute psycho-sociologie de l'orateur ne saurait rendre compte des actes de littérature. L'intention ne peut s'adresser qu'à l'écrivain et il n'est pas sûr que lui-même puisse y répondre. Il y a bien pourtant un sujet de l'action symbolique. Lorsqu'il met en évidence que « le lien entre la littérature et les autres formes d'action par le langage est la force des mots », exactement « pas leur sens, leur force » (PR, 392), Meschonnic en propose une reconception comme mode de signifier. A l'origine, la force désigne l'efficacité rhétorique d'un discours et ses effets. Associée à l'énergie, elle a pu même s'opposer à la grâce et au naturel. Mais dès qu'elle ne se définit plus sous l'angle d'une action oratoire ou d'une qualité du style, elle s'applique à une pragmatique de la signifiante. Elle participe d'une dynamique du phrasé dont au moins quatre niveaux se dégagent. Le *parler-de* qui est le plus focalisé sur le référent puisque, banalement, parler c'est toujours parler de quelque chose. Pour autant, le parler-de ne reste pas tributaire d'une conception réaliste du langage à l'articulation des signes et des choses. Il rend indissociables énonciation et référent dès lors qu'il dépend lui-même des trois autres niveaux discursifs du phrasé : le ce-dont-on-parle est inanalysable sans le comment-on-en-parle. Le *dit* ensuite concerne l'énoncé, le produit linguistique de l'énonciation. L'énoncé est le lieu de prédilection du signe et de son épistémologie. Meschonnic y inclut également 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 de toute discursivité. Il en va ainsi de l'analyse figurale dont la technique consiste à disposer « ahistoriquement,

⁵¹ « Acte et personne de l'argumentation » in *Rhétoriques*, Editions Universitaires de Bruxelles, 1989, p. 263.

atextuellement ses exemples en fonction d'une idée générale, d'un thème » (PR, 437). Le *dire*, quant à lui, renvoie aux propriétés de l'énonciation comme acte. S'il désigne le passage de la langue au discours, et la sémantique du discours, ce critère se révèle insuffisant devant la littérature. Le *dire* ne peut désigner que l'acte de faire un poème : « Une théorie du *langage* n'a rien à en dire. Elle retomberait dans la psychologie, la conscience, l'intention » (CR, 64). Le *faire* n'est pas une catégorie linguistique mais poétique qui présuppose les trois autres. Irréductible à l'acception valéryenne de création ou fabrication, on l'a vu, le *faire* n'est plus seulement l'acte mais l'activité liée à l'acte de littérature. Tandis que l'acte d'énonciation se traduit par une combinaison séquentielle et un ordre substitutif de signes en vue d'un sens (l'*intenté*), l'activité du *faire* est « le continu de la signifiante » (FL, 9), cette signifiante infinie qui traverse au plan paradigmatique et syntagmatique les signes ainsi sélectionnés et combinés. Une syntaxe, une prosodie, un rythme dotent ainsi le poème d'une force. D'où cette reprise de Cicéron et l'effet d'une traduction :

La force, c'est ce dont parlait Cicéron quand il employait l'expression *vis verbi, vis verborum*, « la force des mots », dont le dictionnaire de Gaffiot (mais déjà l'édition française du grand dictionnaire latin de Freund, en 1862) et les latinistes patentés des Belles-Lettres montrent qu'ils ne savent plus ce que c'est, quand ils traduisent la *force* par « le sens » (du mot, des mots). Car le sens, comme la vérité, est tout autre chose que la force. (FL, 11)

Si la force est la « force du continu » et le *faire* d'un sujet, cela implique de reconnaître « la valeur comme force » (19). Non seulement la force ne se confond pas avec le sens mais aucun registre pragmatique, fût-il d'ordre locutoire, illocutoire ou perlocutoire, ne saurait davantage l'épuiser. Elle se définit mieux désormais comme « l'efficacité, la puissance de l'imperceptible » (9), la part agie et agissante du langage qui pour n'être pas formulée ne se résout pas dans la catégorie logique de l'implicite. La force est l'activité du silence dans le langage. En termes de sens, elle n'admet qu'une « sémantique sérielle » (12), le système des associations prosodiques et rythmiques. En termes d'action, la « gestuelle rythmique » et « la sérialité prosodique » se traduisent sous la forme de l'« affectivisation maximale d'un discours » (15). Le degré de littéarité se mesure au degré de corporéité du texte. Cette physique du langage n'a plus rien à voir avec l'*actio* rhétorique, encore moins avec la *gestique* des pragmatiques. Elle met fin à l'opposition simple entre le verbal et le paraverbal, et dépasse les marques traditionnelles du parlé, comportement, vocalité, intonation, mimique, physionomie. Bien sûr, comme affectivisation généralisée du langage, cette physique est une sémantisation généralisée du langage. Mais l'action poétique est bien une action somatique, ou elle n'est pas.

Toutes les considérations qui précèdent tendent apparemment à valoriser la rhétorique de l'argumentation contre la rhétorique des figures. En fait, la poétique ne se reconnaît ni dans l'une ni dans l'autre. Sa valorisation porte sur l'action, expression immédiate du corps-langage. Sans doute l'argumentation se fait-elle le révélateur des principaux enjeux que la poétique attache à tout acte de littérature : l'éthique, la société, le sujet. Si Meschonnic relève bien chez Burke « une reconnaissance mutuelle de l'anthropologie et de la rhétorique » (PR, 436), c'est que selon lui le rapport du langage au corps et à l'action est plus encore fondateur de l'anthropologie. Entre poétique et rhétorique, le vis-à-vis ainsi recherché participe moins d'une aspiration mythique à l'interdisciplinarité que d'une exigence critique envers la science « dans ce qu'elle a de régional » (CR, 17-18). La coupure entre rhétorique et poétique ne peut que favoriser le repli et l'autisme, et par voie de conséquence une formalisation technique et descriptive de l'objet littéraire. Le risque serait alors que « la rhétorique dévore la poétique » (PR, 404) et rende impossible une poétique : elle se généraliserait en modèle explicatif nécessairement partiel appliqué au tout de la littérature. Meschonnic avoue cependant une discontinuité certaine entre ces deux modes théoriques : « La rhétorique s'arrête là où commence la poétique » (398). En « incluant alors la rhétorique dans la poétique » (552), il s'agit au contraire de postuler une réciprocité qui mette fin à la double régionalisation de la poétique et de la rhétorique en préservant leurs spécificités dans le projet global d'une anthropologie du langage et de la théorie d'ensemble qui la sous-tend. La rhétorique peut alors se concevoir comme « discipline du sens » telle qu'elle sait reconnaître « le sens du sens, partout où est présupposé du sens » (129). La poétique elle-même peut être comparée à une rhétorique mais en une acception stricte et rigoureuse : la rhétorique au sens d'Aristote, une théorie du langage et de l'action, du langage-action telle qu'elle inclut nécessairement l'éthique et le politique.

Politiques

Un des motifs récurrents et insistants chez Meschonnic porte sur la politique du poème, et corrélativement sur la politique de la poétique. L'hypothèse est qu'une œuvre littéraire suppose une politique qui lui est propre, non pas en ce qu'elle la thématiserait directement comme il arrive dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand ou dans *Les Mains sales* de Sartre, mais en ce que « le politique est dans la structuration même du langage » (PPII, 73). Celui-ci peut ne pas se manifester dans l'énoncé et pourtant dans son invisibilité prétendue caractériser intrinsèquement l'acte de littérature et son mode de signifier. Une proposition plus large en découle qui pose que « la théorie du rythme est politique » (CR, 9). Une distinction y répond entre la politique et le politique. Tandis que l'une désigne traditionnellement l'art, la pratique ou encore les manières de gouverner

les sociétés, l'autre est un terme plus récent, apparu vers 1927, et concerne plutôt « la recherche de la valeur » (PR, 25) en politique, ou si l'on préfère l'éthique dans la politique. Quand l'éthique régit la politique, la politique devient la manière de gouverner une société en vue du bien des individus qui la composent. Sur ce point, il faut bien admettre que la politique de la rhétorique et la politique de la poétique divergent profondément alors qu'elles ont en commun une réflexion sur l'éthique, la société, le pouvoir et l'État. Parce que la rhétorique repose sur l'épistémologie du signe, sa politique ne peut être que la politique du signe. Il reste qu'aucune anthropologie du langage alliant la poétique, l'éthique et le politique n'est possible sans la rhétorique. Or au lieu d'une théorie du langage-action, la dominante est une « politique de l'écart » (CR, 426). En réactualisant l'idée valéryenne de poésie comme fête du langage, le Groupe μ a ainsi maintenu en l'état une conception sacralisée du sujet créateur. Non seulement le statut social de l'artiste reste impensé (sinon carrément dénié) mais il fait même figure du seul être doué d'authenticité. Les postures avant-gardistes de *Tel Quel* se sont fondées, quant à elles, sur une rupture ouverte avec les principes de la démocratie libérale et les inégalités qu'ils engendrent, un marxisme dogmatique, une critique virulente des savoirs et des académismes universitaires. Très marquée par l'épisode de Mai 68, la superposition qui s'y opère entre matérialisme dialectique et matérialisme littéraire s'est logiquement traduite par l'appel révolutionnaire mais sans révolutionner la signification du discours. Derrière l'eschatologie politique, les transgressions morales et la levée provocatrice des tabous, les textes exhibent en fait une lexicalisation du sexe et de la scatologie : du *dit*, jamais du *faire*. Autant d'éléments rhétoriques qui « définissent socialement politiquement un comportement bourgeois chrétien réactionnel » (PPII, 22). Parmi d'autres représentants du groupe, la trajectoire littéraire et idéologique de Philippe Sollers semble donner raison à ce jugement qui révèle rétroactivement sa lucidité devant l'époque. A cette politique de l'écart qui implique fatalement une politique de la norme Meschonnic oppose une dynamique du langage-action centrée sur « la force de cette tenue corrélative » (PR, 22) entre politique, éthique, rhétorique et poétique. Cette interaction critique prend fatalement à revers les traditions diverses qui n'ont eu de cesse après Aristote de séparer et d'isoler des catégories interdépendantes chez lui. Cela n'empêche pas quelques réserves devant la pensée « déductive, normative, logico-naturaliste » (91) de la philosophie aristotélicienne elle-même. L'essentiel réside cependant dans cette solidarité critique des catégories dont Aristote a inventé un modèle possible. Car s'il est vrai qu'aucune poétique n'advient sans une éthique et sans une politique au risque de se réduire alors en rhétorique, symétriquement, la poétique est bien l'interprétant du politique et de l'éthique comme elle est l'intégrant de la rhétorique.

L'écueil majeur, politiquement, est l'instrumentalisme de la rhétorique. Tantôt elle subordonne, en effet, le langage au 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 manque de s'établir en véritable critique du langage :

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, 167)

Ainsi la rhétorique maintient-elle la dualité entre le politique et l'éthique. L'un et l'autre s'autonomisent au point que le politique s'apparente, même réglé par les normes et les valeurs du champ et des acteurs qui y prennent position, à un *réalisme*. Il ne saurait en tous cas porter la moindre *utopie*. De son côté, l'éthique redevient une *morale*, celle que contestait notamment Baudelaire. Cette morale se traduit par une contemplation du bien comme fin en soi, et manque par conséquent tout rapport dynamique avec le politique. Qu'est-ce d'ailleurs que l'esthétisation du bien sinon une politique de l'ordre moral (et de ses variantes ou de ses contraires, l'immoralisme, par exemple) ? A l'état traditionnel de la théorie du langage correspond l'état traditionnel d'une théorie de la société sans prises ni effets sur les conflictualités du réel au présent. Qu'il prenne la forme d'un conservatisme de l'ordre social ou d'un révolutionnarisme, intervalle dont on peut mesurer ensuite tous les degrés, l'instrumentalisme rhétorique défait la réciproque transformation du langage par le politique, du politique par le langage qui est l'utopie même de la poétique. Les œuvres littéraires en laissent lire les multiples configurations. C'est qu'elles confondent en un même processus l'individuation artistique et l'individuation politique là où la rhétorique fait obstacle à la spécification d'un sujet par le politique et l'éthique, du politique et de l'éthique par un sujet qui, vues du langage et spécialement du poème, offrent une conception nouvelle de l'instance discursive comme singulier collectif. Cette alternative n'existe pas si l'on considère la rhétorique seule en ce qu'elle contribue à la domination politique du signe, et continue de nourrir les différentes représentations, oppositions et dialectiques existantes entre l'individu et la société. Enfin, ainsi que l'avance Henri Meschonnic, poser « les problèmes du langage sur le plan politique, revient à viser la tenue corrélative d'une théorie du langage et d'une théorie de l'histoire » (EP, 65). Cela signifie que sujet du discours et sujet de l'histoire sont intrinsèquement liés, et que la poétique interroge par ce biais les conditions même d'une action historique des littératures.

Sans doute la corrélation établie entre sujet du discours et sujet de l'histoire retrouve-t-elle la question historiographique traditionnelle selon laquelle il n'est de sujet de l'histoire que les vainqueurs même s'il se révèle possible, sans être facile, de reconstituer une histoire des vaincus, celle des Indiens d'Amérique, par

exemple. De ce que le sujet du poème se problématise en sujet de l'histoire, quand d'autres sujets manquent simplement au discours ou, étant parlés, subissent tragiquement les effets d'une domination voire d'une exclusion, l'art ne saurait être conçu pour autant sans discordances ou sans luttes avec son temps. Son statut spécifique tient dans ce cas à ce qu'il pose l'historicité comme contradiction, et fait de la contradiction la dynamique même de son système discursif. Les liens qui s'y établissent entre une parole singulière et l'histoire peuvent d'ailleurs se fonder obliquement, sur le mode de l'allégorie, du silence, de l'absence ; inversement, à travers le négatif de l'oubli et du retrait sans que le vis-à-vis avec le temps s'apparente forcément à l'esquive, la dénégation ou l'acceptation⁵². En fait, cette complexité montre combien l'œuvre d'art explore des possibles entre le discours et l'histoire qui manifestent autant de figures d'une « politique de l'individuation » (CR, 13). Sur ce point, Meschonnic s'appuie sur un article important d'Elisabeth Guibert-Sledziewski, « Penser le sujet de l'histoire aujourd'hui » où il est démontré que les rapports du sujet et de l'histoire admettent « tous les degrés de l'activité, de la subjectivité, de la sujétion »⁵³ et parfois se mêlent ou du moins se superposent. Si d'évidence il existe des différences entre « les hommes qui font l'histoire et ceux qui ne s'y font pas » (*ibid.*, p. 212), ce problème tient aux lieux et à la distribution mêmes de la discursivité. Au fond, ne sont sujets et ne s'instaurent une position dans le temps que ceux qui sont capables de discours. L'invention du monde comme sens et comme histoire en dépend. Loin d'être une réalité immanente au sujet, l'histoire, sa rationalité et son élaboration, ont pour condition le langage : « nous ne pouvons nous la représenter autrement que comme ce qui arrive à un sujet » au sens où « nous ne naissons pas sujets » mais le devenons « en nous représentant le monde comme histoire » (p. 216). Puisqu'il s'agit bien d'instanciation, cette prémisse a une conséquence inévitable : « l'historicité d'un non-sujet s'avère irréprésentable » (p. 217). Mais l'historicité d'un sujet est-elle même représentable ? La « représentation » est-elle un concept opératoire dans l'ordre de la discursivité ? Enfin, il existe bien pourtant des sujets qui, s'ils ne parlent pas ou ont été soumis au silence, ont participé à l'histoire, fût-ce sur un mode aliéné. Il est inversement des discours qui, en prétendant leur redonner la parole, ou se proférant en leur nom, la leur ont ôtée⁵⁴. Dans cette perspective, ces sujets exclus de l'histoire y sont paradoxalement présents. Mais leur mode d'émergence ne tient pas simplement à un statut négatif. Ces instances en cours d'effacement ne réfèrent pas à une pure fonction narrative, celle qu'investit et à laquelle fait croire le récit des vainqueurs, une fonction qui se substituerait à leurs expériences propres, et en ferait des actants au point de gommer leurs spécificités et leurs vérités. Mais ils ne représentent pas non plus l'absence d'une forme d'individuation sous le juste prétexte que des discours les objectivent en supprimant ou déniaient leur historicité. D'autres virtualités demeurent ouvertes. Par exemple, le récit des vainqueurs ne saurait être lu selon Guibert-Sledziewski entièrement comme l'exercice d'une domination s'il est vrai que

Les récits sont des adresses, qui n'auraient pas lieu d'être s'ils ne présupposaient pas une subjectivité adverse, capable de faire valoir ses droits. De son côté, le destinataire des récits ne trouve à les questionner que dans la mesure où il se découvre leur destinataire. L'imputation de l'histoire à des sujets illustres suscite en face d'elle un sujet et un discours. En le mystifiant, elle signifie à ce sujet sa réalité propre. En l'annulant, elle le rappelle à l'ordre de ses intérêts. (p. 215)

Sans doute n'est-il pas toujours donné au destinataire de se produire à son tour sous la forme d'un discours et dans la logique d'une contestation, d'une subversion. L'optimisme ne saurait être de rigueur ici puisque devant l'absence d'histoire il n'est pas possible de reconstituer l'expérience de ce sujet sinon de façon fragmentaire et sans passer autrement que par la vision des vainqueurs. Mais les formes de l'intersubjectivité qui traversent inévitablement le récit officiel et triomphant est aussi ce qui permet aux exclus et aux vaincus d'investir un mode d'individuation et, s'il le faut, de se poser même en s'opposant. Dans cette attitude contradictoire qu'il leur faut préserver, les victimes se confrontent alors aux paroles dont elles sont dépourvues, qui les construisent malgré elles, ou les taisent, en s'affirmant dans l'impossibilité de se poser comme sujets. L'assujettissement n'est à cet égard qu'une figure parmi d'autres du sujet, et n'en remet nullement en cause le principe.

Cette conception du discours et de l'histoire admet toutefois une intentionnalité (*les récits sont des adresses*) et une réflexivité (*il se découvre leur destinataire*) qui semblent bien hypothétiques. C'est qu'elle cherche à gagner du côté du vaincu une caution éthique. Il n'est pas sûr, en outre, que le sujet du poème se reconnaisse dans ce modèle d'intelligibilité vaincu/vainqueur même s'il peut prendre en charge et même s'enraciner dans ce vis-à-vis politique jusqu'à devenir un agent du pouvoir et des institutions dominantes. En revanche, il peut s'approprier tous les paradoxes de l'historicité :

⁵² J'ai soulevé ce problème dans le cas particulier des *Poèmes saturniens* (1866) de Paul Verlaine, recueil publié en France pendant la période impériale : « De l'exil à l'utopie : l'expérience de l'histoire dans *Grotesques* », *Revue Verlaine* n° 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 2004, p. 35-123.

⁵³ Dans E. Guibert-Sledziewski et J.-L. Vieillard-Baron (dir.), *Penser le sujet aujourd'hui*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 211. Le texte est évoqué dans *PR*, 199-200. J'en poursuis et élargis l'analyse ici.

⁵⁴ Sur ce point, voir Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire – essai de poétique du savoir*, Paris, Editions du Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle, 1992.

La qualité de la reconnaissance historique du sujet déterminant le régime d'historicité qui lui est propre, on se trouve bien ici en présence d'un performatif : ce qui est dit de l'historicité par le sujet qui se l'impute, ou qui se la laisse imputer, c'est aussi ce qu'il se permet de faire historiquement. Son discours est sa capacité. (p. 215)

Selon Meschonnic, cette capacité en fait même fondamentalement un « acteur du sens » (*HP*, 24) apte à renouveler sans cesse le sens : un acteur de l'histoire. Le sujet du poème se place donc aussi loin que possible de la conception rhétorique qui aboutit à une dépolitisation et à une démoralisation de la littérature. Le paradigme dualiste qui en est au fondement évacue la responsabilité de l'écriture et *a fortiori* de l'écrivain dans l'histoire. Dans ce cadre, le politique et l'éthique ne sont plus qu'une affaire de contenu. Ce mode de lecture, Meschonnic en dénonce les effets pervers, par exemple 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*, 521) déjà aux yeux de ses contemporains. Car le regard formel dans ce cas ne fait que souligner les marques idéologiques qu'il prétend taire ou soustraire du texte en valorisant l'expression à la française, le mythe du génie. Morand incarne une production académique qui multiplie stéréotypes et maniérismes, des imparfaits du subjonctif, des passés simples de personne 5 en *-âtes* : le style NRF pour « une esthétique de la distinction » (515). Les comparaisons ou métaphores, figures du vil et de la dégradation comme dans ces quelques extraits des *Poèmes*, constituent de véritables « chromos inverses » (519) :

Sous une lampe blonde et poisseuse comme une confiture

Enveloppé dans des linges sales
un soleil tombe

Comment après cela oublier la station des Invalides
les matins de janvier,
sous la pluie,
alors qu'un métro livide
rendait, par hoquets,
comme des glaires,
quelques auxiliaires qui toussent...

Une rhétorique de l'abject s'en dégage qui s'inscrit dans la continuité du discours de la haine, celui de *France la douce*, xénophobie et racisme mêlés : « Le vieux public français [...] qui n'ose plus dire non et prend son plaisir en série avec les nègres et les jaunes » (cité, 514). Les mondanités de langage fondent et légitiment de surcroît une idéologie fasciste et même philonazie : entre « les dieux scandinaves » et « l'énergie aryenne » exaltés dans *Ouvert la nuit* se placent les énoncés antisémites. Au rang des perles que Meschonnic relève, de même que le portier nègre a une « emphase lippue » dans *France la douce*, on trouve dans le même texte le Juif et son « acide sens critique », le portrait d'un être destructeur. D'une « race » à l'autre, Paris devient « Cosmopolis » (cité, 518).

Ainsi, la lecture rhétorique d'une écriture rhétorique se solde par une attitude passive qui transpose soit l'indifférence et la désaffection devant l'histoire soit l'acquiescement politique. Une connivence apparaît, tour à tour consciente, revendiquée, voilée ou refoulée. Face à une irresponsabilité qui se généralise, la poétique ne cherche pas à *moraliser* les textes, elle exige simplement de la théorie du langage qu'elle reconnaisse sa position devant le langage et la littérature. Cela se perçoit déjà dans le domaine de la stylistique mais aussi bien de la grammaire ou de la linguistique. A travers le primat du signe, l'obsession de technicité s'y fonde épistémologiquement sur un déni complet de l'histoire. L'auteur de *Voyage au bout de la nuit* et de *Bagatelles pour un massacre* en a été un formidable révélateur. Au nom du *style*, catégorie cautionnée par le romancier et le pamphlétaire eux-mêmes, les compromissions idéologiques ont proliféré. A titre de contre-lecture, on leur opposera ici l'ironique paradoxe que soulevait Jean-Pierre Martin dans son *Contre Céline* :

Le culte de la forme et la passion pour la science peuvent avoir des conséquences inattendues. On peut ainsi soutenir une thèse de linguistique en Sorbonne sur « la langue parlée dans les pamphlets de L-F Céline de 1936 à 1941 » sans faire le moins du monde mention du populisme raciste et antisémite des textes en question et de leur fondamentalisme « fond de teint ». Exercice intellectuel remarquable. Bel exploit d'abstraction.

Cela s'est passé le 30 mars 1996 à 9 h 30, à l'amphithéâtre Guizot.

Peter Kuntze, professeur à l'université de Ratisbonne, assistait à la soutenance. Il a eu l'excellente idée de témoigner dans la page « Rebonds » de *Libération*. Ce qui le frappe, c'est que dans ce cadre antique et solennel, un débat purement linguistique puisse s'instaurer à propos de ces livres. L'auteur de l'article conclut : « Non, la linguistique n'a pas à se préoccuper des contenus. Et c'est

bien pour cela que je peux suggérer, en toute sérénité, à ce très honorable jury, de proposer à un futur candidat le sujet suivant : “Les propositions subordonnées dans la prose d’Adolf Hitler”.⁵⁵

Rien d’illégitime, en effet, à décrire et expliquer avec rigueur et rationalisme les propositions subordonnées dans *Mein Kampf* dès lors qu’aucun lien n’est posé ni présupposé entre la question de la littérarité, dont le registre reste purement esthétique, le régime strictement formel, et la question du politique. A l’inverse, la poétique postule que la valeur n’est plus un problème de langage, encore moins (d’)esthétique, mais un problème politique. Plus exactement, une poétique de la valeur n’est possible que si elle implique corrélativement une politique de la valeur. Les références foisonnent en ce domaine. Tel l’écart profond qui sépare un Théophile Gautier, par ailleurs fort intéressant, d’un Charles Baudelaire. Dans une période de « dépolitisation forcée de la littérature après 1850 »⁵⁶, la vision de l’art semble s’expliquer par les revers et les déceptions d’une génération entière confrontée à l’échec des aspirations républicaines. D’une dénégation de l’histoire, à l’œuvre dans *Emaux et Camées*, Gautier sera ensuite conduit à diverses compromissions avec le régime impérial. S’autorisant d’une allusion au *Divan oriental-occidental* (*Westöstlicher Divan*) de Goethe, et aux événements de 1811, l’auteur oppose ainsi dans sa *Préface* « les guerres de l’empire » (v. 1) à la « fraîche oasis où l’art respire » (v. 4). Ecrite après le coup d’Etat de Louis-Napoléon Bonaparte, cette « espèce de sonnet » octosyllabique que l’écrivain prétendait « quelconque »⁵⁷ met en réalité la poésie à l’abri de la politique. Le texte dessine une position d’auteur. La rupture revendiquée équivaut à une clôture assumée :

Sans prendre garde à l’ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées
Moi, j’ai fait *Emaux et Camées*. (v. 12-14)

Dans la terminologie de Meschonnic, le contre-accent qui relie « fermées » et « moi » fait du retrait une forme de contrat avec le temps des contemporains : désormais, le créateur explorera une géographie et une archéologie compensatoires, l’Antiquité grecque et égyptienne en tête. La métaphore passe au statut d’allégorie dans *Les Fleurs du mal* :

L’Emeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre (*Paysage parisien*, v. 21-22)

Loin de conduire uniment à un rejet hautain et aristocratique chez Baudelaire, le vis-à-vis avec les déchirures de l’histoire et l’énergie de la foule oblige à un comportement critique et par là à une redéfinition des rapports entre l’individuel et le collectif. Sans doute le recueil d’*Emaux et Camées* ne représente pas à lui seul l’œuvre de Gautier, et il serait hâtif d’en conclure que l’académisme littéraire engendrerait de manière mécanique un académisme politique. Mieux vaut apprendre à reconnaître que l’art du langage comme la théorie du langage impliquent une politique sans pour autant le savoir ni le choisir : « Les écritures sont solidaires de leur risque. Elles ne savent pas d’avance quel est le “bon côté” » (*CR*, 497). De même qu’il y a un inconnu du sujet dans le poème, il y a un inconnu de l’éthique et du politique. En visant au contraire les normes admises du bien social ou du bien politique, la rhétorique du texte littéraire ne peut que manquer le sens de ce rapport inédit.

Sans doute évite-t-elle cet obstacle par la dynamique du langage-action qui l’inscrit directement dans l’histoire et le politique. Cette rhétorique-là intéresse la poétique parce qu’elle pense le monde comme histoire en pensant le langage comme action. Le passage de la langue au discours, de l’individu au sujet, de la non-histoire à l’histoire instaure l’action en condition de création d’intelligibilité du monde. D’où le rôle insistant réservé à Aristote qui, au-delà des stratégies de lecture, a presque le statut d’une parabole sur le langage. Meschonnic observe en effet que dans sa *Rhétorique* le philosophe 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 intégralement disposé « pour l’effet et en vue de l’auditeur » (1404a), il tend subséquemment à transformer les attitudes sociales et politiques. Dès lors qu’on la définit comme « l’étude morale qui mérite la dénomination de politique » (1356a), la rhétorique rend solidaires éthique et politique. En fait, l’inclusion réciproque des quatre catégories, poétique, rhétorique, éthique et politique, s’élabore sous le signe de l’action. Aristote l’interroge dans sa *Poétique* en termes de théâtralité : « comment agissent l’épopée, la tragédie, éléments de représentation comme éléments de langage » (*PR*, 28). De même, il pense toujours l’éthique et la politique non simplement au rang de simples connaissances à atteindre mais de pratiques qui doivent nous profiter. Aussi, parce que dans sa *Politique* Aristote établit « un lien entre le langage et la définition politique de l’homme » (27), l’être *apolis* est exclu de l’humanité : la faculté symbolique définit la transcendance de l’homme sur l’animal et implique *de facto* la *polis*.

⁵⁵ Paris, José Corti, 1997, p. 13-14.

⁵⁶ Dolf Oehler, *Le Spleen contre l’oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, traduit de l’allemand par G. Petitdemange et S. Cornille, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1996, p. 19.

⁵⁷ Lettre de Gautier à son éditeur Didier, 18 mai 1852, citée par C. Gothot-Mersch dans son édition critique d’*Emaux et Camées*, Paris, Gallimard, coll. NRF / Poésie, 1981, p. 226.

Dans ce cadre, il apparaît naturel qu'instanciation et action deviennent indissociables en art. Ce n'est pas la *Poétique* qui l'affirme mais l'*Éthique à Nicomaque* (1140a)

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.⁵⁸

D'où cette conclusion radicalisée pour la poétique au présent : art et subjectivité sont politiques, et leur lieu d'action est la société même. Le travail d'anticipation ou d'élucidation des œuvres n'en est qu'un aspect, Kafka ou Balzac. Art et littérature sont politiques, et leur fonction anthropologique est vitale à la société. Si Aristote vaut toutefois 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*, 91), le lien qu'il construit entre subjectivité et action reste la condition d'une invention de la valeur pour la politique et l'éthique, la condition d'une politique et d'une éthique de la valeur.

Le poème et la figure (II)

Quoique la rhétorique soit « une des stratégies du signe, un des effets de son paradigme linguistique » (*PR*, 384), il est possible de penser le continu entre rhétorique et poétique. Déjà la force des mots selon la formule cicéronienne (*vis verborum*) ne se confond plus strictement avec l'argumentation. Dans ce cas, l'efficacité du discours ressortit à une autre logique. De manière réversible, il semble légitime d'entreprendre de réviser la problématique figurale sous l'angle d'une pragmatique de la signifiante.

Au plan philologique, la figure (*figura*) comme l'a montré Erich Auerbach commence avec l'hellénisme inhérent à la culture romaine⁵⁹. D'abord synonyme de *forma*, *figura* désigne une apparence ou un semblant. Cicéron et l'auteur du *Ad Herrenium* sont les premiers à l'employer techniquement dans un sens rhétorique puis vient le tour de Quintilien qui dans son *Institutio oratoria* distingue le trope de la figure. A la même époque déjà, la figure a le sens de copie, de modèle, valeur 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 s'apparente à *umbra* et *imago* puis, sous la plume de Tertullien, s'inscrit sur un plan analogue à *allegoria*. Ainsi la figure s'oppose-t-elle manifestement à la *veritas*. Autrement dit, la notion de figure reste historiquement attachée à une forme d'idéalisme métaphysique et même à une lecture théologique. S'en est-elle complètement délestée ? C'est avec délectation qu'on reconsidérera le contexte de l'épigraphe liminaire que Gérard Genette donne au premier des cinq volumes de *Figures* : « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir ». Cet extrait des *Pensées*, XIX de Pascal porte explicitement sur la loi juive et l'alliance chrétienne. La figure occulte l'essence et y réfère simultanément, elle est tournée vers un signifié transcendantal : Dieu comme vérité, unité et fondement du sens. On n'en tirera ici aucune conclusion hâtive mais on se souviendra que cette métaphysique est une part de son passé. La philologie ne saurait à elle seule épuiser les valeurs de la rhétorique figurale. Elle se contente de reconstituer une genèse et une évolution, évidemment significatives, des emplois.

S'il existe un conflit entre le poème et la figure, celui-ci ne tient pas simplement à l'opposition de l'histoire et du sacré mais au fait que la figure, plus largement, cache la signifiante du texte. Elle impose une conception visualiste de l'art du langage, en rapporte la spécificité à l'image, à l'imaginaire, à la représentation. Mais si la figure *fait voir*, elle masque d'autant les composantes auditives du poème. C'est pourquoi, contre le primat de l'image au XX^e siècle surtout, Meschonnic a eu tendance à réhabiliter le rôle de la syntaxe et du rythme. Sa lecture de l'œuvre de Michel Deguy sur ce point est exemplaire. Alors que le poète de *Biefs* et de *Fragment du cadastre* associe volontiers les marques de la figuralité à une phénoménologie du texte, son commentateur note plutôt : « 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. » (*PPV*, 165). Avec la syntaxe, c'est une discursivité qui attire à elle la figuralité et l'intègre. Une œuvre est moderne si elle est la réinvention d'un mode de dire : elle transforme donc le rapport à la figure comme elle le fait *systématiquement* de la syntaxe et de la prosodie. Ce problème est tôt apparu avec le futurisme italien dont l'esthétique s'est fondée sur l'image comme analogie. Mais sa poétique entretient un lien profondément mimétique au monde, elle est à la fois cosmique et métaphysique. Sa rhétorique exalte une violence, l'énergie du monde urbain, le mouvement, la guerre et la brutalité. Les métaphores appositions par exemple y sont prédéterminées « idéologiquement » (*CR*, 488) comme pour *homme-torpilleur*, *femme-rade*, *foule-ressac*, *porte-robinet*. Cette logique de l'image se traduit par une déconstruction de la syntaxe. Mais « détruire la syntaxe, c'est détruire le rythme » (487). Aussi, des métaphores aux harangues guerrières, cette « rhétorique de combat » (493) fait une énonciation du collectif, plus exactement du groupe contre le je et se prolonge en techniques d'intimidation, en expéditions punitives. Avant même de

⁵⁸ Meschonnic suit ici la traduction de J. Tricot.

⁵⁹ Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, coll. L'extrême contemporain, [1944] 1991. Il n'est pas inintéressant de rappeler son lieu de publication : une collection d'ouvrages sous la direction du poète et critique Michel Deguy.

rejoindre les rangs mussoliniens, le groupe de Marinetti par sa pratique du langage centrée rhétoriquement sur l'image se construit une politique fasciste.

S'il existe une interaction du poème et de la figure, celle-ci repose sur la défiguration de la figure par et dans le poème. C'est à ce titre seulement qu'elle devient un langage subjectif et participe en ce sens de « l'historicité des transformations du voir, du penser, du sentir, du comprendre » (PR, 551) qu'introduit toute artisticité du discours. C'est dire que le poème ravit à la figure sa rhétoricité. Unité inférieure au texte, elle est doublement organisée et organisatrice. Inscrite dans un ordre distributionnel, elle entre aussi dans une dynamique intégrative. Négativement démarquée dans son rapport aux autres constituants du texte, elle prend positivement sa valeur par cette relation même. Elle participe d'une différentielle. Sans cette différentielle, la figure reste une figure : « Toute image n'est pas poétique. Celle du "rideau de fer", lancée par Churchill, est rhétorique. » (PR, 395). S'il y a une figure poétique, cela ne tient nullement à sa qualité imaginative intrinsèque, mais au fait 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 » (442). La valeur différentielle d'une figure tient à son caractère spécifique qui l'efface comme figure : elle n'a de valeur – cette valeur-ci – que dans ce poème-ci. En ce sens, la figure non-figure rend absolument vaine la logique de l'inventaire. En effet, il ne se suffit pas de relever les figures majeures ou fétiches d'un auteur. La procédure reste celle de l'identification, de la dénomination et de l'interprétation et le catalogue peut s'étendre à l'infini : comparaison, synecdoque, tapinose et anadiplose, énalage et hypallage, jusqu'aux espèces rares, exotiques et finalement inutilisables : diatypose, synchyse, conglobation, antéisagogue, hystéron-protéron, paryponoïan, homéoptote... S'il est vrai que « saisir une *écriture* [...] c'est inévitablement en partie retenir une rhétorique » (PPIV-1, 164), c'est inévitablement aussi voir comment une rhétorique devient une écriture. Meschonnic se demande ainsi dans le cas de Victor Hugo en quoi la figure est vision. Les répétitions de *grand* et *sombre* y marquent déjà la démesure, une écriture de la totalité et de la continuité. La rhétorique hugolienne est sous le signe de Babel : tout dire (PPIV-1, 197). Dans *Les Chants du crépuscule*, les reprises de *puisque* marquent 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 encore « Puisque ici-bas toute âme... » (XI). Dans ce recueil, 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*. Il apparaît ainsi que « la rhétorique du continu est une rhétorique du bonheur » (PPIV-1, 198). Sans doute la lecture s'appuie-t-elle encore sur la matière lexicale, la terminologie reste elle-même rhétorique : « anaphore », « parallélismes et oppositions » (197). L'analyse présente des formes datées. Mais dans le cas de *puisque*, elle en tire l'idée d'une « liturgie » qui, justement, « n'est plus rhétorique » (198). Il s'agit de découvrir une marque qui possède suffisamment de systématisme pour s'imposer comme « l'un des *mots poétiques* de Hugo » (*id.*) : un mot-discours, un mot-vision.

La défiguration de la figure est le signe d'un avènement de l'oralité du poème. L'unité rhétorique ne s'annule que parce qu'elle trouve motivation dans la signifiante rythmique et prosodique. Déjà, l'intérêt du surréalisme aux yeux de Meschonnic tient précisément à ce qu'il a mis fin à la rhétorique post-aristotélicienne de l'ornement. Bien qu'il y perçoive dans un premier temps la résurgence d'une certaine « littéralité » (PPI, 111), il n'emploie plus cependant après PPIV ce terme qui risque de perpétuer le dualisme connu littéral/déviant, littéral/littéraire, etc. Derrière cette mention reste toutefois l'enjeu d'une critique de la figure comme catégorie prototypique de l'analogie, particulièrement dans le cas de la métaphore. En effet, la concevoir sous l'angle de la similarité, des ressemblances et des différences ressortit de nouveau à une démarche idéaliste : une ontologie du langage. A l'inverse, la simple comparaison qui, le plus souvent, implique la présence d'opérateurs de ligature (*tel que, comme, ainsi, de même*, etc.), révèle par « son pouvoir de retardement » (PPI, 122) syntagmatique des propriétés moins analogiques. Dans ce court énoncé du recueil *A toute épreuve*,

/ / 1 2 3 4
 ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ —

A la hauteur où l'aube de leurs seins se lève (« Amoureuses », *A toute épreuve*)

la métaphore est syntaxe et rythme. Elle l'est non seulement par la construction déterminative (x de y) comme il existe des séquences appositives (x, y) ou attributives (x est y) mais par la logique de l'écho qui s'y configure : outre la position des deux accents de groupe sur « seins » et « lève », les récurrences prosodiques en /l/ puis /s/ aboutissent à la chaîne contre-accentuelle (signalée par la notation suscrite de 1 à 4) : un temps d'intensité qui englobe le prédicat verbal, un lieu d'écoute privilégié du texte. La métaphore est moins la projection de l'axe paradigmatique sur l'ordre syntagmatique qu'elle n'allie les deux dans le continu de l'audition. Meschonnic aime citer pour cette raison cette phrase d'André Breton dans *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 tous cas, non pas la *cause*, mais l'*effet*. (PPI, 103)

Dit autrement, cela signifie d'abord que la vision et l'audition ne forment nullement deux modes séparés du discours mais s'impliquent l'une et l'autre, ensuite que la vision n'advient qu'à travers l'audition. La rhétorique de l'image en littérature ne relève donc pas du registre d'une perception mais dépend d'une poétique de la voix.

On s'en convaincra à travers deux exemples, en vers et en prose. Dans ce passage de Théophile de Viau *Pour une amante captive*, « Souffriray-je ô Thirsis mon cœur gelé de crainte », le syntagme *cœur gelé* retourne les métaphores galantes, celles du feu, des flammes, de l'ardeur amoureuse. Le texte est historiquement situé par sa rhétorique. Au plan d'une signifiante, le réseau consonantique du syntagme inscrit *cœur* dans une relation à *crainte* avec diminution de *c – r* à *cr*. Quant au /r/, il s'établit dans « souffriray-je » et culmine dans le nom fictif de l'aimée « ô Thirsis ». Enfin, l'attaque de *gelé* ouvre un paradigme qui manifeste la saturation subjective : *dois-je – je puisse – soulagement – souffriray-je – cœur gelé – j'ay – toujours – je crois – je serois – sujet*. La métaphore ne peut être lue isolément, elle prend sa valeur dans une série prosodique du pathétique qui décrit toutes les modalités de l'être (devoir, pouvoir, croire, avoir, être) et leurs limites, l'oscillation durative du je entre le mal et l'espoir de sa cessation. Le je est *subject* ici mais dans la perspective d'un assujettissement. Il en va du rythme comme de la prosodie dans ce passage de *Noces à Tipasa* chez Albert Camus où le narrateur découvre la basilique chrétienne de Sainte-Salsa :

/ 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ —
 [...] Mais chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui parvient
 1 2 3 4 1 2 3 / 1 2 3 4 5 6 7 ∪
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪
 jusqu'à nous : coteaux plantés de pins et de cyprès, ou bien la mer qui roule ses chiens blancs à
 ∪ ∪ — ∪ —
 une vingtaine de mètres.

Les deux figures, assez stéréotypées, « la mélodie du monde » et « ses chiens blancs », concordent avec une charge accentuelle. Le premier syntagme combine la répétition de /l/, /m/, /d/, /k/ et /p/ aux démarcations de fins de groupe. Le deuxième associe, quant à lui, /l/, /m/, /s/ et /ʃ/. Cette surcharge fonde l'alliance entre la nature, le cosmique, l'animal et l'humain. Tandis que la sensation universelle (*la mélodie*) se mêle à la perception dans un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur (*on regarde par*), le sujet s'épanouit en se livrant au monde. Le point de vue qu'offre la basilique est un lieu d'échange et de partage avec l'instance anonyme (*on*) : la séquence « on regarde par » attire à elle « qui parvient », où la préposition sert ensuite de préfixe. La métaphore musicale (*mélodie*) dépasse les limites de l'extrait puisqu'elle se diffracte et s'insère à la fois dans *ma respiration – tumultueux du monde – parmi les odeurs – mon cœur – sa mesure – mon cœur 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 explicite la métaphore de l'harmonie et de l'euphorie. Elle sous-tend une dialectique entre les énergies contradictoires de l'univers (mort et vie), le dynamisme et la quiétude, la finitude de l'espace et son illimitation, le moi et le monde. Cette rythmique associe la métaphore à une éthique de l'équilibre, un rapport fondé sur la mesure.

Ainsi l'oralité du texte présente des figures (rythmiques, prosodiques) qui n'ont plus rien en commun avec les figures de rhétorique. On peut évidemment reprocher à l'analyse de Meschonnic, inscrite dans les débats de son époque, d'avoir presque exclusivement focalisé son attention de *PPI* à *PR* sur la métaphore, et spécialement sur le versant analogiste de l'image. D'autres figures sont en effet plus étroitement liées à la syntaxe comme l'anacoluthie, le zeugma ou encore la trajection. Enfin, certains mécanismes rhétoriques font directement intervenir le rythme comme l'épithète, suite de mots brefs juxtaposés, souvent monosyllabiques. Mais dans ce passage d'Alfred de Vigny, *Stello*, XVII,

[...] et son esprit, strict, droit, bref et sec, ne subissait aucune altération dans la soirée.⁶⁰

les niveaux de lecture sont-ils superposables ? Le rythme de l'épithète ressortit comme rhétorique à une visée expressive, il reste étranger au rythme comme dimension de l'oralité et système de subjectivation. Il s'agit d'un procédé. S'il est vrai que la poétique pose comme principe la pluralité du rythme, elle y intègre nécessairement des formes de symétrie et de régularité. Elle n'exclut pas non plus les faits de répétition. Mais elle ne les interprète plus par exemple au rang d'épithètes et autres épanalepses. Quant au parallélisme, elle en médite l'emploi par exemple dans la Bible. C'est à partir de Robert Lowth (1753) que les traducteurs ont ainsi formalisé le verset hébraïque : le parallélisme y apparaît comme « substitut de la métrique » et « idée grecque, et métrique, de la poésie » (*CR*, 469). En réintroduisant l'opposition de la prose et du vers, cette construction manque le lien du parlé au chanté sur lequel se fonde véritablement l'original hébreu. Du côté de l'oralité elle-

⁶⁰ Exemple cité dans Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 450.

même, la rhétorique risque d'effacer sous les mimes de la parole et ses différents registres le continu du rythme. De la fin du *Voyage au bout de la nuit*, Meschonnic suggère la notation suivante :

$\cup \cup \cup \text{—} \cup \text{—} \cup (\cup) \cup \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} (\cup) \cup \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—}$
 Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne
 $\cup \text{—} \text{—} \cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$
 et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on n'en parle plus.

La fréquence des contre-accentus fait « les marques de l'écriture "peuple" : le rythme de sa syntaxe, apériodique, de sa phraséologie » (CR, 518). Mais s'il s'agit d'une « rhétorique excédée de l'excès », redondance qui affaiblit ici la portée du commentaire, Meschonnic y perçoit cependant le « phrasé » de Céline tel qu'il s'invente « son idéologie, son épopée » (*id.*). La relation entre cette rhétorique et ce phrasé restent évoquées de manière trop fragmentaire : son statut se révèle ambigu. Car Meschonnic n'y voit pas « malgré l'idée reçue » une « oralité » : plutôt « un parlé de l'écrit, ou un écrit du parlé » (*id.*), idée qu'il poursuivra en rappelant combien les créations céliniennes sont dégagées du parlé réel et *récrivent* au contraire les conventions de l'oral.

Un dernier point mérite ici d'être abordé : derrière le continu et le conflit entre rhétorique et poétique, certains lapsus ou impensés de la question. Telle qu'elle peut être redéfinie comme le primat du rythme et de la prosodie, l'oralité qui est le gage en littérature de la valeur échappe à la conception binaire entre accentuées (—) et inaccentuées (\cup), ce dont les notations d'intensité sont l'évident symbole. Cette oralité n'exclut pas quelquefois une évaluation rhétorique des faits rythmiques qui en affectent la représentation. C'est le cas à propos de *Mémoire* de Rimbaud, notamment de l'ouverture :

La syntaxe nominale, autant que la prosodie, vient proposer, par rapport à la séquence progressive du *langage courant*, *l'eau claire* [$\cup \text{—}$], sa contre-diction *l'eau claire* [$\text{—} \text{—}$], c'est-à-dire une attaque du vers sur un temps accentué, *faisant ressortir* [...] les mots qui sont des monosyllabes. (CR, 349 ; je souligne)

Assurément, la présence et l'emploi du vers se révèlent être un facteur discriminatoire en tant qu'il introduit des critères accentuels inhabituels. Pour autant, l'analyse risque d'y reporter un dualisme traditionnel, longuement dénoncé, et l'association entre valeur et expressivité (*faisant ressortir*). Sans doute faut-il y entendre une hypothèse de lecture (*vient proposer*) mais elle est fragilement fondée sur un argument oraliste : « sa contre-diction ». Car elle ferait de l'alternative accentuelle $\cup \text{—}$ vs $\text{—} \text{—}$ une simple option esthétique et interprétative et non plus une propriété structurale et discursive préalable du texte. Ce genre de mentions est relativement isolé dans l'ensemble des travaux d'Henri Meschonnic. D'autres lectures, plus systématiques, prêtent toutefois à discussion comme cette « utilisation plastique d'une construction fréquente chez Hugo, le vers carré à ses deux extrêmes sur un même mot, qu'isole encore une pause » avec un exemple tiré des *Orientales* : « Prodige, il étonna la terre des prodiges » (*PPIV-1*, 164-165). Cette lecture n'est pas uniquement affaire de lexicque, elle engage aussi l'accentuation et la position des phonèmes :

$\text{—} \cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \text{—}$
 Arche immense d'un pont du ciel. (*Odes et ballades*)
 $\text{—} \text{—}$
 Frêle barque assoupie à quelques pas d'un gouffre (*Les Rayons et les ombres*)
Vois ces deux forgerons que le feu montre et *voile* (*Les Voix intérieures*)
Rois, devant leurs *devoirs*, peuples, devant leurs *droits* (*Les Voix intérieures*)

Dans le dernier cas, l'auteur parle de « miroirs sémantiques » (165), et même s'il y interroge « la place des mots dans l'alexandrin » conclut qu'une « telle construction du vers en fait un lieu partiellement autonome » (166). Mais les positions sont culturellement marquées, initiale, rime, césure. En outre, l'autonomie n'est ni partielle ni totale. A supposer qu'un accent syntaxique intervienne en début de vers comme sur « Arche » et « Frêle », cela signifie inévitablement que cette marque se relie à l'accent final du vers immédiatement antérieur dans le poème. La symétrie et le jeu des « miroirs sémantiques » sont donc une projection qui ne tient rigoureusement que d'effacer aussitôt l'enjambement contre-accentuel dont l'initiale de vers constitue le deuxième temps d'intensité. Le fragment de *Pluie d'été* exige d'être réentendu de la façon suivante :

$\cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$
 Hélas ! pour savoir à quel monde
 $\text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$
 Mène cette courbe profonde,

$\overset{\wedge}{\text{—}} \cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \text{—}$
 Arche immense d'un pont du ciel. (*Odes et ballades*)

Encore cette notation est-elle factice et incomplète car elle ne tient pas compte des récurrences et du potentiel accentuant des consonnes. Mais il en va de même des positions prosodiques à l'intérieur du vers. Car le mode d'application de la lecture ne dépasse guère la zone locale de l'énoncé, elle s'impose et présuppose des limites *a priori* de l'analyse. Si tel constituant simple, /v/ ou /r/, ou composé /vwa/, /rwa/, fait série, c'est qu'il participe d'un système et d'une globalité : ses marques traversent l'entier du texte. Ainsi cette rhétorique inconsciente est-elle à l'exact opposé non seulement des principes que la poétique énonce mais plus encore de ce que Meschonnic avec Baudelaire appelle une « rhétorique profonde ».

**

Dans ses *Projets de préface* (IV) pour *Les Fleurs du mal*, où il évoque l'idée de « rhétorique profonde », Baudelaire exposait son projet littéraire tout en s'y dérochant :

Mon éditeur prétend qu'il y aurait quelque utilité, pour moi comme pour lui, à expliquer pourquoi et comment j'ai fait ce livre, quels ont été mon but et mes moyens, mon dessein et ma méthode. Un tel travail de critique aurait sans doute quelques chances d'amuser les esprits amoureux de la rhétorique profonde. Pour ceux-là, peut-être l'écrirai-je plus tard et le ferai-je tirer à une dizaine d'exemplaires.⁶¹

Ainsi la *rhétorique profonde* est-elle indissociable de l'intelligence critique et du travail d'analyse de l'art et de l'artiste sur eux-mêmes. Sans doute participe-t-elle ici d'une connivence élitiste avec le public, et d'un mépris complet du peuple dans son ensemble. Sa profondeur se mesure à l'incompréhension qui accompagne le recueil maudit et qui en fait paradoxalement la gloire. En visant le « but », les « moyens », le « dessein » ou la « méthode » de l'auteur, elle cherche à pénétrer les ressorts secrets de l'écriture. La rhétorique profonde est une reconception de la rhétorique. Elle désigne la part théorique de l'œuvre. C'est une figure de la pensée. A ce titre, elle exige bien de « casser la figure » (*PR*, 422) mais elle ne se satisfait pas non plus d'une lecture argumentative. Comme théorie du langage-action, du corps-langage, de la signifiante, elle implique une pensée du politique et de l'éthique : elle ouvre sur une anthropologie historique du langage. La rhétorique profonde dont parle Baudelaire n'est plus la rhétorique au sens commun du terme : elle est le nom même d'une poétique qui s'invente. Faite d'essais et d'acheminements, elle n'évite pas parfois quelques contradictions provisoires. Ses mutations témoignent inversement de sa créativité. La poétique chez Meschonnic est la pensée comme mouvement. Elle ne se réduit pas elle-même à sa rhétorique au sens des « moyens du discours, moyens d'agir, et figures du raisonnement » (*SPI*, 260). Par-delà l'énergie critique qui est la sienne, elle possède un *phrasé*, elle est « une oralité de la pensée » (289), elle en fait entendre « des intensifs » (189). Sa controverse avec la rhétorique n'est qu'un des multiples modes d'exploration de l'inconnu du langage : l'acte de pensée y figure discursivement « un acte éthique », « un acte poétique » et « un acte politique » (300) : la cohérence d'une aventure de la pensée et du poème.

**

Bibliographie

- *Dictionnaire du français contemporain*, en collaboration, Paris, Larousse, 1967. (*DFC*)
- *Pour la poétique I*, essai, Gallimard, coll. Le Chemin, 1970. (*PPI*)
- *Les Cinq Rouleaux (Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther)*, traduit de l'hébreu, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1970. (*5R*)
- *Dédicaces proverbes*, poèmes, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1972. (*DP*)

⁶¹ *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 185.

- *Pour la poétique II, épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1972. (PPII)
- *Pour la poétique III, une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1973. (PPIII)
- Henri Meschonnic (dir. et trad.), Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973. (STA)
- *Le Signe et le poème*, essai, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1975. (SP)
- *Dans nos recommencements*, poèmes, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1976. (DNR)
- *Pour la poétique IV, Écrire Hugo* (tome 1), Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1977. (PPIV-1)
- *Pour la poétique IV, Écrire Hugo* (tome 2), Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1977. (PPIV-2)
- *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1978. (PPV)
- *Légendaire chaque jour*, poèmes, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1979. (L)
- *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1981. (J)
- *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, rééd. 1990. (CR)
- « Rythme, discours, subjectivité » & « Rythme, théorie du langage, poétique de la société » in Georges Maurand (dir.), *Le Rythme, avec Henri Meschonnic*, Actes du Colloque d'Albi de juillet 1983, Université de Toulouse le Mirail, 1983. (RD)
- « La Nature dans la voix », introduction à Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984. (NV)
- « L'Atelier de Babel » & « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions, Humboldt, Sur *La Tâche de l'écrivain de l'histoire* » in Gérard Granel (dir.), Mauvezin, Les Tours de Babel, Trans-Europ-Repress [repris dans *PDT*, p. 445-458 et p. 343-393], 1985.
- *Voyageurs de la voix*, poèmes, Lagrasse, Verdier, 1985. (VV)
- « Critique de la théorie critique » & « Le Langage chez Habermas, ou Critique, encore un effort » in Henri Meschonnic (dir.), *Critique de la théorie critique, langage et histoire*, séminaire de poétique autour de l'École de Francfort, avec Y. Charnet, J.-L. Chiss, G. Dessons, P. Maillard et D. Modigliani, Presses Universitaires de Vincennes, 1985. (CTC)
- « Mallarmé, au-delà du silence » in Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre* (choix de textes), Editions de l'éclat, 1985. (MS)
- *Les États de la Poétique*, Paris, PUF, 1985. (EP)
- *Jamais et un jour*, Éditions Dominique Bedou, 1986. (JJ)
- *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier [repris en Folio-Gallimard en 1993], 1988. (MM)
- *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989. (RV)
- *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier & Artalect, édition sonore [cassette audio], 1990. (NP)
- *Le Langage Heidegger*, Paris, PUF, 1990. (LH)
- « Le Langage comme défi » in Henri Meschonnic (dir.), *Le Langage comme défi*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 9-15. (LCD)
- *Des Mots et des mondes, dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, 1991. (DM)
- *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995. (PR)
- « Penser Humboldt aujourd'hui » in Henri Meschonnic (dir.), *La Pensée dans la langue, Humboldt et après*, Presses universitaires de Vincennes, 1995. (PDL)
- « Prosodie, poème du poème » in Sylvain Auroux, Henri Meschonnic et Simone Delesalle (dir.), *Histoire et grammaire du sens, Hommage à Jean-Claude Chevalier*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1996, p. 222-252. (PRO)
- *De la Langue française, essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette [repris avec des corrections et quelques modifications dans la collection Pluriel en 2001], 1997. (DLF)
- « Le Sujet est la modernité » in Pascal Michon (dir.), *L'Individuation dans les sciences sociales aujourd'hui*, Paris, Collège International de Philosophie, *Papiers* n° 42, 1998, p. 65-75. (SM)
- *Traité du rythme, des vers et des proses*, (avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, coll. Lettres Sup, 1998. (TR)
- *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999. (PDT)
- *Combien de noms*, poèmes, Paris, L'Improviste, 1999. (CDN)
- *Crisis del signo, política del ritmo y teoría del lenguaje / Crise du signe, politique du rythme et théorie du langage*, édition bilingue avec une traduction en espagnol par Guillermo Piña-Contreras, Saint-Domingue, Ediciones Ferilibro, 2000. (CDL)
- *Je n'ai pas tout entendu*, poèmes, Creil, Dumerchez, coll. Double Hache, 2000. (JE)
- *Maintenant*, Les Petits classiques des grands pirates, 2000. (M)
- « Et le génie des langues ? » & « Poétique de la pensée : le latin de Spinoza » in Henri Meschonnic (dir.), *Et le génie des langues ?*, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 5-15 et p. 103-148. (EG)
- « La Force dans le langage » in Jean-Louis Chiss & Gérard Dessons (dir.), *La Force du langage. Rythme, Discours, Traduction, autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 9-19. (FL)
- *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000. (RL)
- *L'Utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. (UJ)
- *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001. (CEL)

- *Gloires*, traduction des psaumes, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. (GL)
- *Puisque je suis ce buisson*, poèmes, Arfuyen, 2001. (PB)
- « Hugo continuant la Bible » in Henri Meschonnic & Manoko Ôno, *Victor Hugo et la Bible, Victor Hugo et l'Orient*, n°7, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 7-25. (HB)
- *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002. (HP)
- « Le rôle de la théorie du langage pour une poétique et une politique de la relation entre la France et le Japon » in H. Meschonnic et S. Hasumi (dir.), *La Modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 165-188. (MP)
- *Spinoza, poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002. (SPI)
- *Au Commencement*, traduction de la Genèse, Paris, Desclée de Brouwer, 2002. (AC)
- *Les Noms*, traduction de l'Exode, Paris, Desclée de Brouwer, 2003. (LN)
- *Infiniment à venir*, poèmes, Creil, Dumerchez, coll. Regard, 2004. (IV)
- *Un Coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard, coll. Bible et philosophie, 2004. (CB)