

T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

107462

L'ART DE RÉTHORIQUE DE BORIS VIAN DANS
SON OEUVRE "L'ECUME DES JOURS"

107462

LEYLA SÖNMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ADANA 2001

T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

**L'ART DE RÉTHORIQUE DE BORIS VIAN DANS
SON OEUVRE "L'ECUME DES JOURS"**

LEYLA SÖNMEZ

Danışman: Prof.Dr.A.Necmi YAŞAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA 2001

Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Müdürlüğü'ne

Bu araştırma jürimiz tarafından Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. A. Necmi YAŞAR
(Danışman)



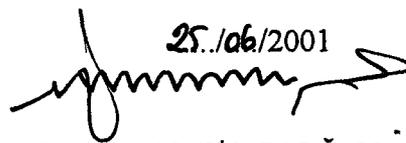
Üye Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ



Üye Yrd. Doç. Dr. Turan PAKER



Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

25./06/2001

Prof. Dr. Mahir FİSİNOĞLU



PRÉFACE

La plus importante raison du choix de notre thèse, est que jusqu'à aujourd'hui aucune étude n'a été faite en Turquie sur ce sujet qui a énormément attiré notre attention.

Nous avons commencé notre étude depuis Octobre 1999. Nous avons consulté énormément de livres. De ce fait nous nous sommes servis des bibliothèques municipales, de la bibliothèque de l'université de Çukurova, des livres privés de mon professeur A. Necmi YAŞAR. Nous avons utilisé la bibliothèque de l'internet grâce à qui nous avons eu toutes les informations sur ce sujet en France. De cette manière la Turquie a obtenu une thèse sur ce sujet.

Nous avons commencé à écrire notre thèse au mois d'août 2000, le tapage de notre travail s'est achevé au mois d'avril 2001 et nous pensons avoir obtenu suffisamment de connaissances sur ce sujet.

Notre étude s'est achevée au bout d'une durée d'un an et demie.

ÖZET

Boris Vian'ın "L'Écume des Jours" Eserinde Rétorique Sanatı

Leyla Sönmez

Yüksek Lisans Tezi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman : Prof.Dr.A.Necmi YAŞAR

Haziran 2001, 77 sayfa

Yaptığımız çalışmanın amacı, bir araştırmanın nasıl yapılacağını ortaya koymaktır. Çalışmanın temel amacı, bir yazarın eserinde retorik kavramını incelemektir.

Bunu gerçekleştirebilmek amacıyla Boris Vian'ın "L'écume des jours" adlı eserinde, diyalog kısımlarında yazarın kullandığı "figure de style"ler incelenmeye alınmıştır. Böylece Boris Vian'ın retorik sanatı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, 3 aşamalı bir gelişme bölümü ve bir sonuç bölümünden oluşmuştur.

Giriş kısmında çalışmanın konusu ve ana teması üzerinde durulmuştur. Gelişme bölümünün 1. kısmında retorik kavramının tarihe dayalı bir tanımı yapılmış ve bazı eleştirmenlerin retorik hakkında yaptıkları eleştiriler sıralanmıştır. Gelişme bölümünün 2. kısmında "figure de style"ler alfabetik sıraya göre sıralanarak tanımlanmış ve birer açıklayıcı örnek verilmiştir. Gelişme bölümünün 3. kısmında ise Boris Vian'ın "L'écume des jours" adlı eserinin diyalog kısımlarında geçen "figure de style"ler incelenmeye alınmıştır.

Bu bölüm kendi içerisinde de 3 kısma ayrılmıştır:

- Yazarın biyografisi
- Eser hakkında bilgi, özet
- Eserin diyalog kısımlarında kullanılan "figure de style"lerin incelenmesi.

Sonuç bölümünde ise, çalışmanın bölümlerinden elde edilen verilerin değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalışmamız bir kaynakça ile sona ermiştir.

Anahtar Kelimeler: retorik, biçem, stil, şiirsel, söylem.



RÉSUMÉ

L'art de Rhétorique de Boris Vian Dans Son Oeuvre "L'Écume des Jours"

Leyla Sönmez

Thèse de la licence supérieure, Département de

Langue et de Pédagogie Française

Conseillé : Prof.Dr.A.Necmi YAŞAR

Juin 2001, 77 page

Nous allons élaborer le plan d'un travail de recherche. Notre plan va comporter une introduction et une conclusion. Le but essentiel de la recherche est d'étudier la manière dont un écrivain fait de la rhétorique. Pour aboutir à ce but nous allons choisir une des oeuvres de Boris Vian, "L'écume des jours". Pour mettre à jour la rhétorique de l'auteur, nous allons étudier dans chaque partie les dialogues de l'oeuvre, les figures de style contenues dans la langue française. Pour pouvoir réaliser le but de la thèse, nous allons dans l'introduction formuler le thème de la thèse, plus dans la partie du développement, nous allons définir chronologiquement le terme de la rhétorique. La définition du terme va être accompagnée de critiques. Les critiques en question vont être citées. Dans la deuxième partie de la thèse, nous allons énumérer suivant l'ordre alphabétique les figures de style qui vont être accompagnées chacune d'un exemple.

A présent, que nous savons ce qu'est la rhétorique ainsi que les figures de style qu'elle contient, nous allons dans la troisième partie étudier les figures de style que Boris Vian utilise dans les dialogues de son oeuvre "L'écume des jours". La troisième partie du développement se divise elle même en trois:

- Biographie de Boris Vian
- Résumé de "L'écume des jours"
- Analyse des figures de style dans les parties dialogues de l'oeuvre.

Notre thèse va s'achever par une conclusion dans laquelle va être donnée une évaluation de toutes les parties du développement de la thèse qui va prendre fin avec une bibliographie dont nous nous sommes servie pour accomplir ce travail.

Les mots clés: rhétorique, figures, style, poétique, discours.



INDEX

	Page
PRÉFACE	i
RÉSUMÉ EN TURC	ii
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS	iv
INDEX	vi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	2
1. LA RHÉTORIQUE	2
1.1. D'Aristote à Roland Barthes	2
1.2. Les Moments et les Tropes	3
2. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS	4
Un point de Vue Critique: La Poétique de Henri Meschonnie Approches et Perspectives	4
3. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS II	9
La Norme et L'écart	9
4. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS III	13
Entre Historicité et Transcendance	13
5. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS IV	16
Langage et Action	16
6. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS V	24
Pensée Argumentation et Oralité	24
7. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS VI	30
Le Poème et La Figure	30
DEUXIÈME PARTIE	37
1. LISTE DES FIGURES DE STYLE DE LA LANGUE FRANÇAISE	37
2. LISTE DES FIGURES DE STYLE DE LA LANGUE FRANÇAISE LES PLUS COURANTES	42
2.1. de La Substitution	42
2.2. de L'Opposition	42
2.3. de L'Insistance ou de L'Exagération	42
2.4. de L'Atténuation	43

2.5. de La Syntaxe	43
TROISIÈME PARTIE	50
1. BORIS VIAN, SA VIE	50
2. L'ÉCUME DES JOURS	52
3. ÉTUDE DES FIGURES DE STYLE SE TROUVANT DANS LES PARTIES DE DIALOGUES DE L'OEUVRE	55
CONCLUSION	66
BIBLIOGRAPHIE	68
-CV-	69



INTRODUCTION

Notre thèse est sur la rhétorique faite par un écrivain dans son oeuvre littéraire: **“L’écume des jours”** de Boris Vian.

Qu’est ce que la rhétorique?

C’est une discipline qui autrefois enseignait l’art oratoire et littéraire, c’est le choix des arguments, organisation de l’argumentation, utilisation des figures de style propres à frapper l’auteur ou le lecteur.

Actuellement, analyse renouvelée par les concepts linguistiques, visant à dégager les structures formelles de tout discours, littéraire ou non.

Afin de pouvoir analyser la rhétorique d’un écrivain, il faut étudier les figures de style qu’il utilise lors de la composition de l’oeuvre. Ainsi nous pourrions voir comment l’écrivain fait de la rhétorique. Pour pouvoir réaliser cette analyse nous allons prendre en main une des oeuvres de Boris Vain **“L’écume des jours”**. Dans chaque partie du dialogue nous allons étudier les figures de style que Boris Vian utilise les figures de style qui sont les effets de signification produits par une construction particulière de la langue qui s’écarte de l’usage le plus courant. Les figures de style peuvent modifier le sens des mots, l’ordre des mots de la phrase.

PREMIÈRE PARTIE

1. LA RHÉTORIQUE

La rhétorique est la science de l'élaboration du discours, de sa mise en forme afin d'atteindre une efficacité maximale. C'est à dire que la rhétorique ne s'intéresse pas au contenu du discours, mais à sa mise en valeur au moyen de certains procédés; elle est une pure forme susceptible de s'appliquer à n'importe quel contenu. Elle vise à provoquer des effets; elle est, à l'origine, un art de la persuasion, sinon de la séduction.

1.1. D'Aristote à Roland Barthes

La rhétorique, qui apparaît dans la Grèce du v^e siècle av. J.C, a une origine judiciaire, donc pragmatique. Ce n'est pas à la recherche désintéressée de la beauté qu'elle doit le jour, mais au désir de convaincre des jurés; et, avant de s'emparer de la création poétique, elle s'épanouira, dans le genre oratoire. La rhétorique sera l'un des fleurons de l'humanisme occidental jusqu'à la fin du XIX^e siècle, elle pénétrera si profondément l'enseignement traditionnel qu'elle en désignera l'une des études (la classe de rhétorique). D'importants traités jalonnent son histoire, depuis ceux d'Aristote (Rhétorique) et de Cicéron (Rhetorica), dans l'antiquité, jusqu'aux oeuvres de Du Marsais (Des tropes 1730) et de Fontanier (les figures du discours, 1821 - 1827).

Mais en même temps la rhétorique a été l'objet, dès l'origine, de vives attaques. De Socrate aux surréalistes, en passant par Pascal et les romantiques, elle fut soumise aux mêmes accusations d'académisme. Pour Pascal, la véritable éloquence se moque de la rhétorique: la vérité du contenu doit s'imposer sans l'aide d'artifices de forme; ceux ci ne servent qu'à dissimuler l'absence de conviction et d'arguments véritables. Pour les romantiques, la création poétique authentique est dictée par l'inspiration; la rhétorique ne fait que suppléer au génie par l'utilisation mécanique de procédés. Cependant la rhétorique est revenue, depuis quelques années à l'ordre du

jour, sous l'impulsion de la linguistique formelle (le formalisme russe) et structurale (Jacobson, Barthes). Valéry déjà affirmait qu'en poésie le fond c'est la forme, et insistait sur les procédés d'écriture que cherchait à dissimuler le mythe de l'inspiration; le poème est une production de l'esprit, donc le résultat d'un travail qui en tant que tel, nécessite l'utilisation de certaines techniques propres: la rhétorique n'est rien d'autre que l'inventaire raisonné de ces techniques.

1.2. Les Moments et Les Tropes

Les traités divisent l'élaboration de tout discours en cinq moments successifs: **inventio, dispositio, élocutio, memoria et pronuntiatio**. L'**inventio** consiste en la recherche des idées ou arguments constituant la matière du discours, et en l'utilisation des passions de l'auditeur ou du lecteur; les preuves utilisées se divisent en preuves naturelles ou de fait, et preuves artificielles ou lieux. La **dispositio** organise les matériaux rassemblés par l'**inventio** selon l'ordre le plus adéquat (exorde, narration, récapitulation, péroraison). L'**elocutio** est un travail sur la forme: détermination du genre littéraire utilisé (lyrique, dramatique, didactique), maniement des figures. La **memoria** définit des procédés mnémotechniques, et la **pronuntiatio** enseigne l'usage de la voix, des gestes, de tout le corps. Les figures, ou tropes, représentent tous les moyens qui peuvent produire un effet dans le discours en s'écartant, soit par la forme, soit par la fréquence, soit par la distribution, de ce que dirait la parole ordinaire.

Tout l'édifice repose sur l'idée qu'il existe deux langages, un propre et un figuré et qu'en conséquence la rhétorique, dans sa partie **elocutio**, est un tableau des écarts de langage. En fait, le langage ordinaire lui même est encombré de figures implicites (les ailes du moulin; mi-figue, mi-raisin): il importe donc de distinguer les figures d'usage et les figures d'invention. Après avoir défini plus amplement la rhétorique, nous allons voir que certaines personnes, vont mettre la rhétorique en procès.

2. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS

Un Point de Vue Critique: La Poétique d'Henri Meschonnic Approches et Perspectives.

La rhétorique n'est sans doute pas l'une des préoccupations majeures de la poétique. On a même coutume d'associer ces deux domaines comme naturellement complémentaires sans toujours discuter la valeur d'un tel rapprochement. Plus que les liens entre rhétorique et poétique, c'est l'articulation aujourd'hui entre la poétique et les sciences du langage qui semble constituer un véritable enjeu scientifique, un lieu de crise et de conflit. Ce lien problématique est seul susceptible d'éclairer l'activité, la méthode et les objectifs de la poétique et de situer, par voie de conséquence, ce qui fait son hypothétique solidarité avec la rhétorique. Jakobson dit dans (*Essais de linguistique générale*, 1963, page 210). "Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique".

Cette démarche, son principe, qui ont toujours cours sous des formes diverses, abandonnent de fait le domaine concret du poème. Nous pouvons envisager la spécificité littéraire en la prenant sur le plan structural ou sémiotique. De cette manière nous voyons que la poétique du discours donne à l'oeuvre toute sa grandeur. Ceci est l'un des travaux d'Henri Meschonnic depuis les années 70 qui réussit énormément sa poétique.

Définie comme l'étude de la valeur d'une oeuvre, la poétique entend conserver un rapport critique à l'égard de la linguistique et ne saurait en constituer une simple activité régionale. Dans (*Pour la poétique 1*, page 129) "Meschonnic considère en effet la formalisation structuraliste inadéquate à l'étude du texte. Son "méthodologisme technicisant" situant la valeur d'une oeuvre dans sa complexité structurelle, procède en réalité à une modernisation des notions et des instruments déjà anciens de la rhétorique, maintenant ainsi une conceptualité non discutée dans ce qui prétend être alors une nouvelle approche du fonctionnement littéraire. C'est donc

en dégageant la poétique de l'emprise structuraliste que Meschonnic retrouve la rhétorique. Son réexamen qui s'est poursuivi chez lui jusqu'aux publications les plus récentes montre combien la fondation épistémologique de la poétique, la définition qui en résulte, dépendent étroitement d'une critique de la rhétorique, de l'historicité de sa représentation". La critique ne désigne pas ici un jugement de valeur, une position normative. Meschonnic conçoit théorie et critique comme indissociablement liées et situées sur un plan historique et idéologique. La critique qui est l'exercice même de la pensée se fait dans et par un sujet, sans commun rapport avec l'observateur qui, en recherchant la vérité, finit par s'exclure du procès d'objectivation qu'il a lui-même initié. Le sujet de la théorie critique est bien une instance d'évaluation. Mais dans la mesure où cette théorie critique se définit comme la recherche des historicités et des fonctionnements, des intérêts et des enjeux, elle construit et situe ses propres valeurs. Il ne s'agit donc plus d'une recherche de la vérité mais du sens.

C'est pourquoi, en dépit d'une réflexion disparate sur la rhétorique, Meschonnic y consacre des parties entières comme dans (**Pour la poétique 1**) ou encore récemment dans (**Politique du Rythme, Politique du Sujet**). "La critique en est continue tout au long de l'oeuvre, d'abord parce que la rhétorique dans les trente dernières années a connu de nombreuses mutations, ensuite parce que l'enjeu des rapports entre les deux champs implique la spécificité de la poétique. La rhétorique met la poétique à l'épreuve, sachant que la réciproque est vraie, mais moins reconnue. La poétique ne saurait donc se satisfaire d'un refus dogmatique et, par là, injustifié de la rhétorique non plus que d'une naïve revendication d'autonomie. Ce serait confondre l'autonomie et la spécificité. Travaillant à une réciproque théorisation du langage et de la littérature, elle vise au contraire une anthropologie: ni éclectique, ni totalisatrice, elle tend à une interaction critique entre littérature, linguistique, philosophie, psychanalyse et sciences sociales. Le point de départ et d'arrivée y restent la littérature puisque sans elle une anthropologie historique et générale du langage est impossible". L'étude qui suit sont les critiques formulées par la poétique. L'analyse de son procès s'impose aujourd'hui parce qu'elle met en jeu l'avenir de cette discipline, son opérativité pour l'étude textuelle. L'intérêt que Meschonnic y porte tient à des faits extrêmement divers mais l'une des raisons essentielles est sans doute l'histoire littéraire, l'importance accordée au XX^{ème} siècle à l'image et plus

spécialement à la métaphore en particulier chez les surréalistes bien que l'étude générale de la production hugolienne dans les années soixante disposait déjà l'auteur à ne plus considérer les composantes rhétoriques du texte comme un niveau isolable du discours en les situant, au contraire, dans une logique intégrative du poétique, au sens où Benveniste opposait les constituants aux intégrants. A cela s'ajoutent les développements théoriques de certains secteurs de la recherche en linguistique, en philosophie, et l'importance du champ stylistique, voisin immédiat de la rhétorique et de la poétique.

A cet égard, il est nécessaire de dégager, comme préalable méthodologique, les valeurs métalinguistiques que Meschonnic accorde au terme de rhétorique dans son discours: le mot y est employé dans des sens relativement différents, problème souvent générateur, comme on sait, de malentendus, de mésinterprétations possibles. En dehors des emplois conventionnels (l'art d'argumenter; les figures; la rhétorique comme métalangage) l'expression possède un caractère épistémologique négatif: "la rhétorique isole les figures: pour l'oeuvre comme pour le rythme, c'est une anti-poétique". L'emploi substantival et adjectival du terme chez Meschonnic procède de cette constante antithétique. On distingue trois tendances principales. Sur le plan strict de l'univers théorique, "rhétorique" désigne les formes de pensée à caractère moins argumenté et démontré qu'impressif et polémique. C'est l'ensemble des discours dogmatiques qui recourent plus à des stratégies langagières, à des procédés qu'à une création conceptuelle novatrice et durable. Cet emploi métalinguistique est certes relativement courant mais il montre de façon symptomatique un rapport indissociable entre la pensée du langage et le langage dans lequel s'effectue cette pensée. Ce que l'on pratique d'un langage est déjà un indice de ce que l'on en pense. Et toute rhétorique de la pensée a comme propriété de générer des modes. Elle produit un effet. Symétriquement, l'objet littéraire se voit affecté d'un semblable syntagme évaluatif. "La rhétorique" ou "une rhétorique" s'opposent à la notion d'écriture. Ainsi à propos des Odes et Ballades de Victor Hugo, le poéticien note: "la construction est parfois rhétorique plus que profonde". De même, chez Baudelaire, "les poèmes sont les figures d'un texte orienté. L'architecture, comme on dit, des Fleurs du Mal, n'est pas secrète. Elle est sa rhétorique". Le poème fait la valeur quand la rhétorique n'est intelligible qu'à partir de sa situation d'énonciation, intelligibilité que le lecteur doit

reconstruire une fois cette situation éclipsée. Si l'écriture est pensée comme un système qui fait valeur où rythme et prosodie agissent sémantiquement, la rhétorique en revanche, réfère aux techniques littéraires essentiellement expressives. Cette considération découle chez Meschonnic d'une critique de la rhétorique. Désormais, une écriture rhétorique désignera un discours à procédés. Ceux-ci appartiennent à l'histoire littéraire, non à ce qui rend les oeuvres actuelles. Un texte réduit à sa rhétorique, à des éléments d'avance reconnaissables et reconnus n'est pas moderne: il produit là encore un effet autant qu'il s'y trouve produit. Enfin, sur un plan technique, Meschonnic reporte la caractérisation axiologique d'ornementation sur le rythme et la prosodie. Le rythme rhétorique désigne alors un rythme culturel aux réalisations variables (cadences, période oratoire, prose nombreuse...) Par exemple, les groupements ternaires chez Chateaubriand. La rhétorique prosodique réfère, quant à elle, à l'expressivité des phonèmes (assonances, allitérations, euphonie, cacophonie). C'est le très célèbre "Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?" Le statut attaché au mot rhétorique que dégage ce rapide examen, ouvre en fait les questions fondamentales: comment le niveau rhétorique s'intègre-t-il au système de discours? Quel lien entretient-il avec la prosodie et le rythme? Par quoi contribue-t-il à la valeur poétique? Autant de problèmes soulevés par la poétique: si une reconceptualisation du rhétorique dépend d'une critique lucide de la problématique de l'écart, les relations entre langage et action ne peuvent pas ne pas en être transformées. Ce geste révèle d'ailleurs négativement toute la théologie attachée au langage rhétorique qui, s'opposant à l'historicité où se place la poétique, différencie la nature de leurs politiques respectives. A la politique de la rhétorique largement indexée à l'anthropologie du signe s'oppose celle de la poétique. Sans doute, de nombreuses autres questions n'ont pas été aussi clairement précisées par Henri Meschonnic mais l'ensemble de sa théorisation rend possible, ne serait-ce que déductivement, quelques élargissements. Enfin, plutôt que de privilégier le récit fidèle d'une pensée, cette étude ne pouvait pas ne pas en esquisser une critique: sa théorie étant inséparable d'une anti-rhétorique, il fallait encore en interroger les impensés, la rhétorique de la poétique en quelque sorte, ce qui en est consciemment ou inconsciemment présumé et agit dans l'acte théorique et critique par lequel se définit la poétique. Il s'agit donc moins ici de refonder la rhétorique que de voir ce qui par la poétique en ressort transformé.

Puisque la poésie ne se reconnaît plus dans les figures, la rhétorique ne devrait plus se définir aujourd'hui comme l'art d'argumenter.



3. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS II

La Norme et L'Écart

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

l'héritage d'une conceptualisation aristotélicienne propre au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles. Certes, cette affirmation péremptoire ne s'embarrasse pas de détails érudits, de preuves informées sur l'époque concernée. Si cette tradition conçoit la figure comme enrichissement, embellissement du discours, le philosophe, en revanche, ne sépare jamais poétique et rhétorique. figure et argumentation. De Quintilien au Classicisme, la figure a joué au contraire le rôle de supplément, d'ajout différentiel jusque dans la fonction poétique de Jakobson.

Quelles que soient ses variantes, le déviationnisme reste avant tout une démarche dualiste en séparant l'ornement du fond. Ce dualisme maintient la transcendance du signifié sur le signifiant puisque les figures sont traductibles, supports d'une intention sémantique préalable, d'un vouloir-dire. Meschonnic croit au contraire dans cette métaphore une figure de l'irreprésentable. Une figure ne sert pas une signification mais se définit comme une technique de vision au sens où le Contre Sainte-Beuve parlait de style comme vision. L'interface signifiant / signifié propre à la pensée figurale peut engendrer deux positions rhétoriques contraires mais une conception classique pour la décoration, le plaisir a tôt rejoint une vision formaliste du texte comme specularité.

On ne saurait, par conséquent, sous-estimer l'importance de cette représentation rhétorique de l'écriture car elle affecte autant les pratiques que les théories. Ce n'est pas seulement l'écrivain qui rhétoricise comme d'autres riment pour faire croire à de la poésie, c'est aussi le problème des traductions des textes littéraires. La rhétoricisation y est une interprétation préfabriquée la littérature, révèle l'absence d'un rapport expérimental au discours car l'idée de poésie précède la poésie, l'idée de traduction anticipe sur sa pratique réelle. Les versions françaises des romans de Milan Kundera offrent à cet égard un exemple caricatural. Pour "le ciel était bleu" on trouvait "sous un ciel de pervenche, octobre hissait son pavois fastueux" ou "aux arbres foisonnait polyphonie de tons" au lieu de "les arbres étaient colorés". Fait plus significatif, Kundera montre que cet enjolivement rhétorique occulte un enjeu du texte, le travail du rythme, notamment par la répétition que la version proscrit.

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

Le bilinguisme rhétorique nourrit cette contradiction entre la langue commune et la langue poétique en ajoutant aux figures d'autres critères tels le registre de style, le lexique ou encore le vers, cherchant par là une essence du littéraire, introuvable puisque la moindre aventure poétique en déconstruit à l'avance toute définition. Il n'y a pas ici de régression théorique: la parole singulière de chaque écrivain transforme et déplace chaque fois l'idée que l'on se fait du poème. Ne voir que des procédés, des formes, c'est rester en dehors de l'oeuvre. C'est pourquoi Meschonnic peut écrire que la figure est "une unité de la langue". De plus, si l'on admet l'existence d'une langue littéraire, on ne peut la penser en dehors de l'histoire. Baudelaire puis les symbolistes ont remis en cause le vers comme facteur de poéticité et Meschonnic rappelle par ailleurs que les expressionnistes allemands ne s'intéressaient guère aux figures mais au rythme, ce qui montre que les critères changent. Cette idée de langue poétique s'obstine pourtant à chercher des preuves dans l'aveu d'écrivains: quand Proust définit la littérature comme une "langue dans la langue" ou lorsque Rimbaud s'efforce de trouver une langue. Ces preuves reposent en réalité sur un manquement à l'historicité des métalangages. Chez Rimbaud comme chez Proust, la langue désigne un discours, réalisation d'une subjectivité. Depuis la mise au point saussurienne, cette notion de langue ne peut pas ne pas passer pour une métaphore, une rhétorique dans la rhétorique. Certes, l'histoire littéraire fournit des exemples irréfutables mais souvent au prix d'une simplification qui occulte la diversité et la discontinuité des pratiques littéraires, en diachronie comme en synchronie.

LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS III

Entre Historicité et Transcendance

“L’idéologie ‘indéracinablement rhétorique’, tour à tour ornementaliste, déviationniste ou instrumentaliste des théories littéraires engendre plus d’apories qu’un renouvellement des questions. La poétique montre en effet qu’elle a les limites de toute pensée du signe. Par signe, il faut entendre le modèle d’une rationalité universelle qui, en dépassant le cadre strict du langage, impose sa juridiction à l’ensemble des analyses afférant aux pratiques esthétiques, sociales, politiques, anthropologiques. Leur diversité y est réduite sous la régie unificatrice d’une conceptualité unique et totalisante. Toute sémiotique transcende le fonctionnement particulier des objets qu’elle examine. Or, selon Meschonnic, la littérature remet précisément en cause cette transcendance liée au ‘postulat fondamental de la sémiotique, qui est le primat et l’unité du signe’. En faisant justement de la figure une unité supérieure au texte, la rhétorique dévoile son inféodation à la logique du signe. C’est pourquoi le critique peut y voir ‘un aspect du combat entre le signe et le poème’ car elle fait de la figure un universal, non pas seulement parce qu’elle est ‘coextensive au langage en général’ mais parce qu’elle se veut continue à des systèmes signifiants différents sans prendre garde à leur non-convertibilité”(http://www.ens-fcl.fr/~hatt/art_123c.htm). Ainsi perçoit-on des allégories dans les toiles de Nicolas Poussin, des réseaux filés de métaphores dans les films d’Emir Kusturica. En généralisant ainsi la figure la rhétorique perd simultanément la spécificité de la littérature et des autres oeuvres d’art. Il y a une forte contradiction à faire d’une unité particulière du discours son substrat essentiel : ce résultat vient de ce que l’on isole les phénomènes rhétoriques comme un niveau du discours à l’image du niveau phonologique, lexical, syntaxique pour ne plus voir que lui. Cette généralisation fait de l’analyse rhétorique une tautologie la figure lit rhétoriquement un poème ce qui signifie que la rhétorique se sert de la littérature pour son propre usage. Beaucoup plus qu’elle ne cherche à servir la littérature. Elle est non littéraire puisqu’elle ramène le poème à des catégories connues. En effet, Meschonnic montre que le rythme, au contraire des grilles figurales, produit dans chaque poème une organisation unique et

proprement imprédictible. Les universaux rhétoriques ne peuvent dire la valeur d'un texte puisqu'une figure peut exister indifféremment dans une peinture, un slogan, une publicité ou un poème. Ainsi à Jakobson qui faisait reposer la poéticité sur le principe paronomastique. La superposition structuraliste entre l'axe syntagmatique et la métonymie, l'axe paradigmatique et la métaphore fait d'une méthode formelle la recherche d'une essence du langage ajoutée au vice méthodologique qui consiste à identifier le poème à l'un de ses constituants. Le lecteur sait que de la rhétorique antique à sa restriction dans l'elocutio, de l'elocutio aux figures de style, on s'est progressivement arrêté à la métaphore comme principe définitoire du poétique pour retrouver paradoxalement une généralité présente dans la définition qu'en donnait Aristote. Mais ces généralisations sont des réductions qui oublient que le poème est l'unité discursive véritable qui contient et transcende la figure.

Cet oubli conduit à interroger le texte comme un ensemble sérié de figures. C'est dans ce sens que la rhétorique privilégie une scientificité typologique : intéressée par la nature des mécanismes figuraux plus que par leur valeur systématique, sa méthode se fait classificatoire. Mais selon Meschonnic, les taxinomies contemporaines suivent plutôt le modèle épistémologique des sciences de la nature, celui du XIX^{ème} siècle, en recourant à des procédures assez semblables à celles des chimistes, des botanistes qui rangeaient de cette façon les corps physiques, les espèces végétales. Et de même qu'à cette époque on étudiait le langage comme un être vivant, on étudiait l'oeuvre littéraire comme un organisme. Bien entendu, les métalangages contemporains se sont considérablement modifiés mais les postulats anti-arbitraires de la rhétorique réactualisent inconsciemment ces modèles. Meschonnic dénonce, par exemple, dans la rhétorique cognitive le rêve d'une épistémologie unitaire pour les sciences de la nature et les sciences de l'esprit. La poétique constate au contraire une irréductibilité entre ces deux postures scientifiques et voit dans les rémanences naturalistes de la science littéraire un risque de déshistoricisation du poème. Il y aurait donc une forte corrélation entre la figure, l'épistémologie naturaliste et le fondement sémiotique de la rhétorique. Une construction compensatoire de l'immotivation du signifiant et du signifié ne peut être que tournée vers les choses, c'est-à-dire l'adéquation des signes et des choses. Du réalisme linguistique au sublime littéraire, cette interprétation de l'arbitraire comme finitude ontologique du langage procède de

sa confusion avec la convention (opposée à la nature), confusion répétée aujourd'hui dans la science sous la forme d'un contre-sens sur Saussure car l'arbitraire doit être compris chez lui comme historicisation et historicité des signes. La déshistoricisation taxinomique fait donc de la figure une unité transcendant l'oeuvre et cette position explique sans doute l'attitude typomanique depuis l'étude des figures jusqu'à l'analyse du récit, des genres et même de la combinatoire intertextuelle.

La logique rhétorique se prolonge en effet dans l'examen des macrostructures. Le poéticien voit ainsi dans la narration une rhétorique des grandes unités. La structuration narrative d'un discours est pour Meschonnic une dispositio qui s'organise sur le plan essentiellement syntagmatique. Les unités narratives sont des unités discrètes et s'opposent en cela aux masses sémantiques continues de la prosodie et du rythme. En distinguant entre le récit et le récitatif, le récit apparaît alors comme une suite d'unités hétérogènes de sens, éléments immédiatement perceptibles à leur caractère organisationnel, séquentiel. Ces structures rhétoriques occultent cependant les unités moins directement perceptibles voire imperceptibles que sont le rythme et la prosodie, lieux véritables et essentiels de l'activité subjective.

5. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS IV

Langage et Action

L'actualité et l'efficacité de la rhétorique se situent plutôt dans les recherches sur la présupposition, ou sur l'argumentation puisqu'elle y retrouve son passé le plus ancien, qui est d'être une logique. Celle des sophistes. De la Sophistique à Aristote jusqu'à Chaïm Perelman, sa modernité tient en effet à la pragmatique. Si l'auteur rappelle ainsi l'aspect anthropologique des réflexions ou des usages sophistiques du langage, il accentue sur ce point la distinction entre Aristote et la tradition aristotélicienne. De même, il constate une véritable discontinuité entre Platon et l'auteur de la Rhétorique.

Alors que le Cratyle et La République placent les questions du langage et surtout de l'art à l'arrière-plan d'une ontologie, en termes d'essence et de vérité, Aristote les interroge de l'intérieur des relations humaines. En s'intéressant aux procédures logico-sémantiques, le philosophe focalise son analyse sur le fonctionnement rhétorique. A cet égard, il est curieux de noter qu'en dehors d'Aristote, c'est Kenneth Burke qui retient le poéticien plus que les travaux de la Nouvelle Rhétorique de Perelman à Meyer. En effet, le critique américain, pourtant tourné vers l'argumentation, ne se coupe pas d'une pensée de la signifiante. Chez lui, la rhétorique se confond avec le langage tout entier par une indifférenciation entre la littérature et n'importe quelle sorte d'action par écrit.

Cette indifférenciation dégage clairement les enjeux sociaux, éthiques et politiques de la littérature. L'esthétisme des figures, lui, n'affiche qu'un apolitisme et un amoralisme mais la rhétorique argumentative montre rétrospectivement combien cet apolitisme, cet amoralisme ne constituent qu'une attitude, possible parmi d'autres, des liens nécessaires entre politique, éthique et langage, attitude qui a précisément pour effet d'occulter ces rapports.

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

Si la communication est action, c'est en tant qu'elle contribue au processus de socialisation. Puisque, socialement, le langage possède une fonction structurelle, il en découle que la littérature ne saurait être que sociale. L'action communicationnelle interdit dès lors d'interroger la société et le langage sur le plan de l'origine car cette question présuppose justement comme condition l'existence de la société et du langage. La rhétorique ne fait que démontrer ici ce qu'énonçait pour Meschonnic le Cours de linguistique générale en 1916, qui il n'y a d'origine que dans le fonctionnement, ce qui veut dire que tout fonctionnement n'a pour origine que le fonctionnement qui l'a précédé. Il y a toujours eu action communicationnelle et sociale avant que je ne communique ou ne m'associe : socialisation et communication sont des actions indéfiniment recommençantes. Si la poétique accorde l'importance à la théorie burkienne de la société communicante, elle rappelle que la communication n'est action qu'à condition d'établir les individus en sujets de l'interlocution. La communication qui actualise une pluralité de visées pratiques a pour condition elle-même l'action linguistique qui fait que chaque personne unité indivise s'instancie comme sujet, c'est-à-dire comme être signifiant. La relation d'interlocution qui instaure la socialité est aussi éthique pour Meschonnic. Puisque tout je implique en tu, tout sujet fait d'autrui un sujet; dans le domaine littéraire, le sujet du poème transforme son lecteur en sujet. "Est sujet celui par qui un autre est sujet". Et s'il y a, comme il a été montré, une éthique de l'invention de soi, on peut supposer symétriquement une éthique de la coénonciation. Son absence est manifeste lorsque, par exemple, les surréalistes appliquaient une lecture idéologique et non poétique au fameux vers de Lueurs de tirs, section de Calligrammes; "Ah Dieu! Que la guerre est

jolie”, en l’isolant, sans voir le jeu entre “Ah Dieu!” et “Adieu” du poème L’Adieu au cavalier qui induit l’ironie dans le récit de la relation amoureuse. Ce problème à lui seul limite la pertinence du critère communicationnel dans la mesure où il est orienté vers l’information, le message ou l’idée.

C’est pourquoi, Burke, comme le relève Meschonnic, rejoint logiquement et sans le savoir Jakobson, en posant que le langage est une sorte d’action symbolique pour soi-même et en soi-même ce qui est revenir à la rhétorique de l’écart, envers de la rhétorique communicationnelle. La poétique parle plutôt d’activité dialogique nécessairement multiple. La communication est donc interne au dialogisme qui porte, lui, sur la totalité du langage. Par ailleurs, s’il y a bien communication en littérature, celle-ci est aussi contrainte que la communication orale / écrite de tous les jours. Simplement, si les conditions de la communication disparaissent avec la situation qui l’a produite dans le quotidien, le poème suppose la transformation de ces conditions, une fois cette situation initiale révolue.

L’activité dialogique et avec elle, les potentialités d’action de la littérature, ne peuvent se prolonger que si la relation entre le je et le tu est elle-même réinventée dans chaque oeuvre et se réinvente dans chaque acte de lecture. La nature éthique de cette relation, dialogique plus que communicationnelle, poétique plus que rhétorique, révèle ainsi l’action critique de l’art sur la société, le fondement énonciatif de cette action.

Cette relation possède cet avantage toutefois d’interroger le langage dans sa dimension socio-culturelle. Toutes les expériences qui constituent la vie des individus sont historiques. Langage et faits sociaux sont interdépendants, ce qui conduit à penser que le langage permet d’interpréter la société. La nature et la condition symboliques de l’homme constituent une anti-nature puisque Burke parle “de l’emploi du langage comme moyen symbolique pour induire à coopérer des êtres qui par nature répondent aux symboles”. Les relations humaines sont ainsi fondées sur des intérêts, des stratégies symboliquement construits y compris dans “le montré et le caché”, ce qui inclut l’analyse présuppositionnelle. Ce problème renvoie, au delà de Burke, aux

connexions entre rhétorique et pragmatique. De telles approches ancrent l'analyse sur le plan empirique des discours en y intégrant le contexte extralinguistique, l'aspect corporel ou gestuel et la dimension sociale inséparables de l'acte discursif. Mais elles négligent son oralité par leurs postulats logicistes (sujet / prédicat, posé / présupposé) en oubliant qu'il n'y a jamais dans un discours d'unité de pur contenu. Si l'on prend, par exemple, l'incipit du *Cid* de Corneille : "Elvire, m'as-tu fait un discours bien sincère ? / Ne déguises-tu rien de ce que a dit mon père ?", la logique pragmatique le traduira en : Elvire a fait un rapport, Chimène a un père qui a dit quelque chose. Elle explicite des effets de sens mais reste focalisée sur l'énoncé. La présupposition n'échappe pas à la logique du signe, à la domination du signifié.

Si Meschonnic postule une continuité entre la rhétorique argumentative et l'oralité poétique, il est bien obligé d'y intégrer la logique présuppositionnelle et la critique qu'il produit de ses implications épistémologiques est insuffisante pour montrer comment argumentation et oralité s'articulent. Puisque le rythme n'est pas un niveau du discours-supra-segmental-, ce à quoi le réduit précisément la pragmatique, on peut en déduire que l'aspect logique de l'énoncé n'en constitue pas un non plus. En montrant comment Burke prend en compte ces deux aspects dans une étude du discours hitlérien, l'auteur souligne la nécessité pour la rhétorique de se prolonger dans la poétique, mais ceci, sans démontrer pratiquement, et en l'occurrence, pragmatiquement leur interaction.

La fonction persuasive que la communication et la présupposition mettent au centre des préoccupations rhétoriques réduit cependant de telles réserves. Ce ne sont pas seulement certaines évidences indiscutables, art d'agir sur les attitudes art de prouver les contraires lié à la dialectique qui passent rapidement sur un passé riche et complexe de la rhétorique, que le renouvellement des modalités de leur analyse chez Burke qui intéresse Meschonnic.

Elle situe en tout cas très clairement le caractère de technique, de savoir-faire de la rhétorique et non de science spéculant sur le vrai. Aristote déjà rappelait qu'elle traitait pour l'essentiel du vraisemblable, notion extensible de son sens logique à sa valeur fictionnelle pour l'écrit littéraire, à ceci près toutefois, que la poésie est souvent

une anti-fiction, que les productions contemporaines ont depuis une moitié de siècle au moins mis en crise le principe de vraisemblabilité qui semblait y régner jusqu'alors. Cette rhétorique technique conçoit les signes comme des moyens de l'action, donc en relation avec une situation. L'enjeu en est ce que nous font les signes, ce qu'on en fait aux autres. Le langage nous organise autant que nous l'organisons. Le refus de la coopération chez un individu présuppose la coopération, son implication dans l'activité symbolique: on ne peut donc répondre négativement à une action symbolique que par une action elle-même symbolique. Enfin, l'utilisation des symboles inclut la mauvaise utilisation des symboles. Cela signifie que la rhétorique n'est pas par nature foncièrement mauvaise ou trompeuse mais que son caractère duplice est en réalité imputable à son emploi et peut-être au sujet qui en fait usage, non à une quelconque essence présumée de la rhétorique. Non seulement l'action symbolique comme visée pratique détient une qualité intrinsèque (bonne ou mauvaise) mais l'emploi ou le non-emploi du langage constituent eux aussi une action symbolique.

Où poétique et rhétorique devirgent cependant, c'est lorsque les oeuvres littéraires sont considérées par Burke comme des réponses à des questions par la situation où elles sont venues, ce qui présuppose pour la rhétorique que la situation possède les conditions qui rendent possible l'activité symbolique, qu'elle possède les questions auxquelles celle-ci est amenée à répondre en oubliant que le langage fonde autant la situation que celle-ci le conditionne ou l'implique. Là où les deux théories convergent, c'est lorsqu'elles entendent la situation comme l'ensemble des stratégies qui la définissent et l'identifient.

Le fonctionnement d'une stratégie, d'un signe comme action est indissociable de la situation où ils sont émis. Si, de façon régressive, la rhétorique étudie cette stratégie en termes de sens, elle la relie toutefois à la notion de style entendue comme une attitude, par quoi, comme Meschonnic, la notion de style est morale. L'équivalence de style et de moral retrouve, ou plutôt continue la rhétorique d'Aristote. Le style n'est plus une sérialisation esthétique de figures mais une manière de dire qui est une manière de vivre. Cette manière de vivre est une manière d'être avec les autres. Elle oblige donc autrui à une attitude, ne serait-ce que du fait de la transcendance du je sur le tu. L'histoire rhétorique des relations humaines est

l'histoire de ces transformations réciproques infinies. C'est donc l'histoire des subjectivités.

En effet, l'idée d'un langage comme action implique l'instance qui opère cette action. Or, sur ce point Meschonnic note l'absence complète de théorie du sujet dans la rhétorique, c'est-à-dire l'absence d'un sujet spécifique à l'objet théoriquement constitué par la rhétorique. Cette dernière présuppose un sujet qui n'est le plus souvent qu'un produit de l'anthropologie traditionnelle. Si Kenneth Burke "renouvelle l'humanisme", il ne peut avoir du sujet qu'une conception humaniste renouvelée, celle d'agent ou d'acteur, puisque sur un mode nominaliste, le sujet y est défini comme un individu dissocié du groupe social, ce dernier étant la somme des individus qui le constituent. Ce sujet psychologique ne peut être qu'un sujet unitaire, l'agent, un sujet décisionnaire. Or les pratiques littéraires de Nerval à Michaux en passant par Baudelaire et Rimbaud ont montré que le sujet est avant tout pluriel. L'orateur, le locuteur ou l'énonciateur, comme on voudra, réactualisent un modèle culturel de l'individuation qui n'est spécifique ni au langage ni au poème. Ils peuvent être indifféremment sujet de l'histoire, de la société, de la conscience, du langage: ils peuvent donc se passer du langage, exister sans lui. La poétique montre au contraire qu'il n'est non seulement pas de modèle unique et absolu du sujet mais que tout sujet est relatif à son objet.

Il y a bien pourtant un sujet de l'action symbolique. En s'efforçant de penser une poétique du sujet, Meschonnic retrouve paradoxalement la rhétorique lorsqu'elle met en évidence que le lien entre la littérature et les autres formes d'action par le langage est la force des mots. Pas leur sens, leur force. Seule cette notion semble conjoindre rhétorique et poétique. Subjectivité et action, argumentation et rythme. A l'origine, la force désigne en rhétorique l'efficacité d'un discours et de ses effets; on l'associe à l'énergie par opposition à la grâce, au naturel. Mais la force ici ne désigne pas une qualité du style mais l'action du langage, non ce qu'il dit mais ce qu'il fait. Elle est indissociable des modes de signifier dont Meschonnic dégage quatre aspects.

Quand le pragmatisme rhétorique ne l'envisage pas en termes de situation, il reste tributaire d'une conception réaliste du rapport entre les signes et les choses. Le

parler-de rend indissociable référence et énonciation: le ce-dont-on-parle est inanalysable sans le comment-on-en-parle. Le dit ensuite concerne l'énoncé, le produit linguistique résultant de l'énonciation. L'énoncé appartient au domaine du signe par opposition à la phrase qui ouvre pour Benveniste au discours. Mais Meschonnic y inclut aussi la phrase et considère le discours comme un système aux réalisations empiriques variables: mot, syntagme, phrase, texte. Lorsque la rhétorique privilégie le dit, elle se coupe du discours. Il en va ainsi de l'analyse des figures qui conduit à une technique d'échantillonnage. A l'inverse, la structuration argumentative est transphrastique, transénonciative. Le dire, quant à lui, est l'énonciation comme mise en fonctionnement de la langue par un individu qui s'en approprie les signes. Ainsi soumise à un processus de sémantisation, la langue devient discours. Le dire est pragmatique mais dans la mesure où c'est un acte, sur le plan littéraire, il ne peut que désigner celui de faire un poème. Une théorie du langage n'a rien à en dire.

Elle retomberait dans la psychologie, la conscience, l'intention. C'est pourtant dans ces ornières que s'enfonce la rhétorique lorsqu'elle recourt aux méthodes de la pragmatique. Le faire, élément essentiel qui présuppose tous les autres: l'énonciation n'y est plus seulement un acte, elle l'implique mais en tant qu'elle se définit comme fonctionnement. La rhétorique de Burke approche aussi cette notion de fonctionnement. Meschonnic parle non plus d'acte mais d'activité. Si l'acte d'énonciation est une combinaison séquentielle ou substitutive de signes en vue d'un sens, le faire est la signifiante infinie qui traverse sur le plan paradigmatique et syntagmatique les signes par la prosodie et le rythme. Le faire implique l'action puisqu'il consacre l'union dialectique du dire, du vivre et de l'agir. Le faire est une pragmatique du rythme et de la prosodie. Si les mots ont une force comme le montre la rhétorique ce n'est pas par les seules vertus locutoires de l'organisation des arguments de leurs effets mais parce que le rythme et la prosodie motivent les mots qui constituent ces arguments. Là où la rhétorique voit une force des mots Meschonnic montre qu'il s'agit d'une force du discours qui est le faire d'un sujet, c'est-à-dire d'une force des mots dans le discours.

Toutes ces considérations tendent, il est vrai, à valoriser davantage la rhétorique de l'argument que celle des figures. C'est qu'elle met à nu des enjeux

fondamentaux pour la poétique: l'éthique, la société, le sujet. A cet égard, si Meschonnic relève chez Burke une reconnaissance mutuelle de l'anthropologie et de la rhétorique l'interaction entre rhétorique et poétique fondée sur l'action est, à son tour, la condition d'une anthropologie du langage. Cette dialectique interdisciplinaire participe de l'exigence anthropologique d'être une critique de la science. Dans ce qu'elle a de régional. La coupure entre rhétorique et poétique ne peut que favoriser un double repli autistique qui a pour conséquence le plus souvent une formalisation technique et descriptive de l'objet littéraire sans théorie du sujet, de la société, sans éthique. La pertinence de rationalités ainsi régionalisées est limitée par la sectarisation même de leurs opérations théoriques et empiriques. Le risque en est le plus souvent que "la rhétorique dévore la poétique" et rend donc impossible une poétique en se généralisant en modèle explicatif nécessairement partiel appliqué au tout de l'objet littéraire. Il manque là encore le problème de la spécificité. Meschonnic, de son côté, confesse une certaine discontinuité entre les deux disciplines pense la rhétorique s'arrête là où commence la poétique. S'il en est ainsi, la poétique ne saurait pour autant incarner une simple annexe complémentaire de la rhétorique. C'est pourquoi l'auteur propose le geste inverse, incluant alors la rhétorique dans la poétique. Après avoir assujéti la poétique à la linguistique, il est tenté de subordonner la rhétorique à la poétique. En vérité sa position est très nuancée. C'est l'annexion de la poétique par la linguistique qui en fait une rhétorique néo-classiques des figures. En rattachant la rhétorique à la poétique, cette identification n'est plus possible au contraire, et permet de délimiter le champ spécifique d'application des deux disciplines. Ainsi, postuler cette réciprocité met fin à la double régionalisation de la poétique et de la rhétorique tout en préservant leurs compétences respectives dans le projet global d'une anthropologie. Rhétorique tout en préservant leurs compétences respectives dans le projet global d'une anthropologie. La rhétorique peut alors se définir comme une "discipline du sens " telle qu'elle consiste à "reconnaitre le sens du sens, partout où est presupposé du sens " Elle participe, dès lors, à une "réflexion sur les conditions de la modernité" (*La pensée dans la langue*, p.9). Mais cette modernité passe aussi par sa politique.

6. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS V

Pensée, Argumentation et Oralité

Raisonnement démonstratif, la recherche objective de la vérité absorbe en son entier ce qu'on a coutume d'appeler la pensée. Qu'elle soit l'oeuvre de philosophes ou de vrai au vraisemblable, le certain au plausible. Comme le dit Meschonnic, "la rhétorique, elle, ne cherche pas à sortir de l'opinion". Son intérêt pour la littérature est d'être une logique de l'action et non une théorie tournée vers la connaissance. La pensée travaille sur des prémisses nécessaires : historiquement y prédomine le modèle logique des sciences déductives ou des sciences inductives (expérimentales). Mais dans la mesure où philosophie et sciences sont aussi des discours et non de pures langues formelles, on admet aujourd'hui la distinction entre preuves dialectiques (argumentation) et preuves analytiques (démonstration).

Sous le dénominateur commun de rhétorique, Cicéron associait déjà la science, la dialectique et les techniques de persuasion. Il est de bonne méthode de ne pas confondre, au départ, les aspects du raisonnement relatifs à la vérité et ceux relatifs à l'adhésion, mais de les étudier séparément, quitte à se préoccuper ultérieurement de leur interférence ou de leur correspondance éventuelles je souligne. Cette distinction, méthodologiquement louable, oublie cependant que la science est aussi une rhétorique, qu'elle ne vise pas seulement à démontrer ou à prouver mais à persuader de la preuve et de la démonstration. Ces dernières n'y suffisent pas. Enfin, c'est oublier qu'une démonstration est aussi l'écriture d'une démonstration. Empiriquement, il est difficile d'isoler rhétorique et vérité. On peut expliquer autrement la présence de figures et d'arguments (une rhétorique), de prosodies et de rythmes (une poétique) dans le discours scientifique. Le processus de rationalisation doit compter sur les facteurs rhétoriques et poétiques. Ils constituent une nécessité du discours vrai parce qu'ils engagent tout le langage.

On connaît l'extrême méfiance de la pensée à l'égard du langage interprété comme pratique mensongère ou mimétique plus que réflexive. Le double geste de

Platon contre la sophistique et la poésie est à cet égard emblématique. Le statut de la vérité et, corrélativement, du sens et du langage découle souvent d'un refus, d'une dénégation ou simplement d'un impensé du langage, du langage comme objet et / ou comme pratique dans la pensée. Celle-ci, en effet, le présuppose le plus souvent dans l'acte même de conceptualisation. Le langage n'est pas objectivé parce qu'il est justement la condition de l'objectivation phénoménologique. Cette attitude de présupposition affecte de façon générale la notion de vérité conçue comme valable en soi, c'est-à-dire autonome sur le plan ontologique. La validité d'une vérité dépend de l'acte de validation, c'est-à-dire du discours et du sujet qui en sont la matière et le lieu. La vérité ne saurait donc être indépendante des individus qui la reconnaissent ou l'engendrent. Dire que la pensée est aussi une rhétorique, c'est s'obliger à penser la pensée en situation, autrement dit sur le plan de l'historicité. Le sujet qui produit ou reçoit les vérités est impliqué dans ces vérités; ces vérités sont impliquées dans ce sujet.

Elles sont, assurément, transindividuelles (contrairement à l'opinion) mais en tant qu'elles résultent d'un double processus subjectif et objectif. Elles sont transhistoriques à condition d'être historiques. L'historicisation de la pensée évite ainsi le double écueil de l'objectivisme et du subjectivisme, de l'historicisme et de l'essentialisme mais révèle aussi négativement ce que l'impensé du langage, rhétoriquement et poétiquement, impose comme limites à la pensée qui se refuse à cette historicisation. Le fait que la vérité est indissociable du raisonnement qui la produit, c'est-à-dire de l'action discursive du sujet qui produit ce raisonnement, ne probabilise pas pour autant la vérité. On a vu ce qu'il en était de cette prétendue littéralité. Au contraire, penser la nécessité rhétorique et poétique du discours vrai rend l'effort conceptuel relatif. L'historicité du discours est la condition des conditions du sens et de la vérité que la science tend à considérer comme réalités transcendantes: Le langage n'est pas une question comme les autres, mais la condition de toutes les questions.

Qu'il y ait une rhétorique et une poétique de la pensée n'est pas faire du langage un point de vue exclusif et unique mais reconnaître qu'il est la médiation constante de la science et montrer qu'il n'est pas de transparence du langage à la

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

La pensée n'est certes pas réductible à sa grammaticalisation. Un concept n'est pas une figure de style, un jeu de mots, mais la pensée est aussi une stratégie au sens où la rhétorique l'a établi, et une attitude. La question de l'analogie et de la métaphore cristallise explicitement de problème. Si Burke considère le sens sémantique par opposition au poétique, intrinséquement métaphorique-comme technicisation rigoureuse et idéale du discours, on ajoutera qu'une science sans métaphore est une science sans but: ce argumentation et même arguments et figures. Ainsi le raisonnement analogique a-t-il aussi sa fonction, c'est-à-dire une valeur en situation: connaissance et action peuvent enfin s'unir. Cette spécificité rhétorique du discours scientifique montre combien la science est aussi faite de signes comme action et par là comment elle convertit l'acte objectif de connaissance et la connaissance elle-même loin d'être une pragmatique. Par exemple, métaphore et raisonnement analogique sont des moyens d'argumenter, non de prouver. Sans pouvoir affirmer la

nécessité d'une proposition ou d'une prémisse, ils y contribuent. Si le raisonnement analogique n'est pas une fin en soi, il crée des perspectives à la connaissance.

Dès lors, la connaissance n'est pas l'unique transformation des concepts avec lesquels on pense mais une transformation des attitudes. En effet, découvrir la vérité (de) X ou démontrer Y n'a de valeur en soi bien sûr que si X et Y sont admis, si la science modifie les manières de comprendre, de penser, d'interpréter. Sur ce plan, la rhétorique est un révélateur de l'éthique scientifique. En considérant la métaphore comme un cas particulier de l'analogie. Mais dans un raisonnement déductif, une métaphore peut être aussi le moyen de créer ou d'imaginer des possibles, empiriquement vérifiables par la suite. Ce qui est certain, c'est la place et la nécessité de l'analogie et de la métaphore dans le discours vrai. Certes, comme fonctions et valeurs dans un raisonnement, elles ont un statut tout provisoire. La métaphore se définit comme l'énonciation ici et maintenant d'une pensée qui s'efforce de penser adéquatement son objet. C'est une nécessité interne qui découvre simultanément l'aspect incohérent de l'activité rationnelle. La métaphore caractérise la nature intrinsèque de non-aboutissement d'infini de la pensée. Mais rhétoriquement, la métaphore, dans l'acte conceptuel, n'est qu'une procédure logique. On verra que Meschonnic la conçoit tout autrement et en discute l'interprétation analogiste. Elle permet de faire la différence entre une pensée sans risque, sans innovation. La métaphore n'est pas encore le concept, elle en est l'amorce et, dès lors, peut donner l'illusion du concept. Là encore, la rhétorique échappe sur la question de la valeur puisqu'un discours aux allures scientifiques peut aussi multiplier les figures et convertir des procédures logiques rhétoriquement fondées d'écriture. Aussi, la métaphore en science n'est l'écriture et la révélation du rapport de la pensée à son propre inconnu que, paradoxalement, si, de rhétorique, elle devient poétique. C'est en devenant poétique que la figure, l'analogie, le raisonnement deviennent pensée. Se manifeste ainsi une forte corrélation qui déborde le strict cadre rhétorique entre la valeur d'une pensée et la valeur du discours de cette pensée, c'est-à-dire un discours et une pensée portés à la valeur.

A l'inverse l'identification de la pensée à sa rhétorique constitue un désaveu des objectifs scientifiques. Figures, jeux de mots, effets de langue infirment le

caractère universel d'une proposition. Il en résulte une stylisation de la pensée qui est une stratégie de séduction, une rhétorique. Ainsi Meschonnic remarque-t-il: "Le discours de la philosophie s'est poétisé. Il s'est fait écriture pour rejeter sa condition spéculative". Ecriture ne désigne pas ici un système porteur d'une valeur mais un ensemble de procédés. Alors que Jacques Derrida revendiquait dans la Mythologie blanche (Marges de la philosophie, 1972) une intrinsèque métaphoricité du texte philosophique, Meschonnic y voit une imposture et un renoncement puisque "la rhétorique, au sens fleuri, remplace la recherche de la vérité". La pensée est ainsi réifiée. Cette rhétoricisation du discours vrai se signale par un double échec puisqu'il manque la pensée en produisant métaphoriquement les signes, puisqu'il manque la littérature en remplaçant la valeur par une imitation de la valeur. La réduction de la pensée à sa rhétorique ne crée pas de nouvelles conditions d'intelligibilité du réel et des pensées du réel. Elle use d'ailleurs de figures de style comme de jeux lexicaux. Un des facteurs de rhétoricisation passe notamment par l'identification substantialiste entre le concept et le mot. Or le concept n'est pas dans le mot mais dans l'énonciation qui l'accomplit: c'est un fait de construction. Alors que la philosophie nie souvent que la pensée doive rien à son expression linguistique malgré l'analyse de Benveniste sur Aristote, l'auteur doit beaucoup sinon tout aux langues grecque et allemande. On retrouve ici une constante de la rhétorique, du poème à la pensée: une théorie de la langue plus que du discours, jusque dans ses implications culturelles, sociales, politico-territoriales. Si la figure est prise en littérature pour l'essence du poème, les signifiés de mots et de langue dans la pensée sont pris pour les signifiés de choses, des signifiés universels.

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

délittérisation mais à l'inclusion de la rhétorique dans la relation structurelle entre pensée et écriture. De la métaphores aux rythmes, les modes de signifier réalisent la logique et le raisonnement: ils font les vérités. Dans une étude du latin philosophique de Spinoza.

Meschonnic a montré le rôle du connecteur argumentatif, morphème central dans le raisonnement. Or, prosodiquement, il est intégré au paradigme des passifs impersonnels. C'est le passif qui marque sémantiquement, l'activité de l'intelligence. Cette prosodie, indice de la subjectivation du discours et de la pensée, l'un par l'autre, montre comment l'immanence absorbe la transcendance chez Spinoza D'où les échos suivants: *dei / idea, amor / mens, intelligere / genere* ou encore *se / esse*. Cette prosodie intègre les facteurs rhétoriques dans la signifiante de l'écriture philosophique: la correspondance de la pensée et de l'écriture est homologue sur ce point de la rencontre entre le concept. Plus largement, cette conversion de la rhétorique au poétique montre que la condition de la transcendance et d'une pensée de la transcendance, n'en déplaie aux philosophes, se trouve dans l'historicité. S'il définit la poétique comme "prosodie réflexive", accompagnement réflexif lié aux transformations du poème, qui remet en cause les savoirs du langage dans les savoirs et la pensée, Meschonnic radicalise encore son propos lorsqu'il affirme dans (*Politique du Rythme* page 140). "Les penseurs du langage, ceux qui inventent une pensée du langage, sont bien en un sens des artistes de la pensée, par l'invention d'une écoute qui transforme l'inconnu en connu, et ce qu'on croyait connu en inconnu, inventent des rigueurs nouvelles, une historicité nouvelle". Il me semble que l'on pourrait étendre ces qualificatifs à toute pensée qui invente des concepts et une écriture des concepts. Descartes, Rousseau ou Merleau-Ponty, pour s'en tenir au domaine français, sont chacun, à leur manière, des inventions spécifiques de ce connu, de cet inconnu: des artistes de la pensée. La valeur d'un raisonnement n'est donc pas seulement dans la validité universelle qu'il traduit mais dans ce qu'il manifeste de la valeur comme historicité. Parler d'une signifiante de la pensée n'est pas abandonner la vérité, son universalité, son opérativité mais passer de la vérité à la valeur, c'est-à-dire à la valeur comme condition de la vérité, à l'historicité comme condition de l'universalité.

7. LA RHÉTORIQUE EN PROCÈS VI

Le Poème et La Figure

Si la figure sert de procédure logique dans la pensée, elle est style pour l'écrivain. Mais l'écart entre le signifiant et le signifié qui la définit procède de la métaphysique et de la théologie du signe. En ce sens, elle est ce qui s'oppose le plus à l'historicité intrinsèque du poème. D'abord synonyme de forma, figura désigne une apparence, un semblant. Cicéron et l'auteur du Ad Herrenium sont les premiers à l'employer techniquement dans un sens rhétorique puis Quintilien distinguera le trope de la figure. A leur époque déjà la figure a le sens de copie, de modèle, valeur néo-platonicienne qui se maintient dans la patristique chrétienne. Désignant un événement prophétique annonçant ce qui devait arriver, le terme dans les épîtres de Saint Paul est synonyme de umbra et imago puis devient l'équivalent de allegoria chez Tertullien. Ainsi la figure s'oppose-t-elle à la veritas. Il n'est pas sûr, historiquement, que la rhétorique se soit délesté de cet idéalisme métaphysique: risquer aujourd'hui une lecture rhétorique du poème c'est risquer peut-être une lecture théologique. Cette métaphysique et cette théologie s'avouent explicitement dans l'épigraphe pascalienne que Gérard Genette donne à Figures qui porte sur la loi juive et l'alliance chrétienne. La figure occulte l'essence et y réfère en même temps. Elle est tournée vers un signifié transcendantal: Dieu comme vérité, unité et fondement du sens. L'herméneutique figurale que réactualise la rhétorique moderne est un primat du sens contre la spécificité irréductible du signifiant. Culturellement, elle prend ses racines dans l'univers grec et se prolonge dans l'ère chrétienne.

Sur le plan du signe, il n'y a pas de rupture entre paganisme et christianisme; en revanche, Meschonnic récuse absolument l'idée de judéo-chritianisme, pur produit de l'exégèse tropologique qui, en différenciant le christianisme du judaïsme, a conduit moins à une réciprocité entre deux cultures qu'à la décomposition de l'anthropologie juive, en ouvrant de surcroît à l'antijudaïsme. De Saint Paul à Erasme jusqu'à l'antisémitisme moderne à la fin du XIX^{ème} siècle, le paradigme théologique du signe inhérent à l'herméneutique figurale, avec ses variantes, ses nuances et ses

contradictions, a maintenu ce point de vue idéologique. C'est là aussi que s'inscrit la politique de la rhétorique. Le signifiant, le rythme, le poème, le juif sont les occultés du signifié, du signifiant dans le texte hébreu et par là la judaïté comme valeur culturelle et éthique. Ainsi les passages en vers et en prose, dualité radicalement étrangère au texte hébreu.

S'il est un conflit entre le poème et la figure ce n'est pas seulement parce que l'un est tourné vers l'histoire quand l'autre regarde vers le sacré mais bien parce que la figure occulte le rythme. Elle identifie la poésie à une pratique visuelle, à l'image et à l'imaginaire, à la représentation (la figure fait voir) et masque la part orale, auditive du poème. C'est naturellement que la poétique privilégie la prosodie comme la rhétorique la figure, le lexique, le registre. Contre le primat au XIX^{ème} siècle de l'image et spécifiquement de la métaphore. Meschonnic réhabilite la syntaxe et le rythme. Sa lecture de Michel Deguy en est le cas le plus frappant. Il valorise une pensée figurale proche des méditations phénoménologiques orientées vers un questionnement métaphysique, le langage de Michel Deguy est multiple. Elle est syntaxique, dans la variété de ses modes". Les poésies minimalistes comme chez André du Bouchet, très marquées par l'expérience mallarméenne du Coup de Dés se tournent davantage en effet vers une rhétorique lexicale que vers une syntaxe du continu. Pour Meschonnic, cette rhétorique contemporaine de la poésie est substantialiste et théologique, liée à l'interface entre mots et choses figures et monde dans un rapport de déprise, de vacance ou de manque entre langage et réalité. Cet héroïsme négatif du poète contemporain contribue à l'absence d'une conceptualisation du rythme et par là, d'une conceptualisation du fonctionnement spécifique des facteurs rhétoriques dans le poème. Si une oeuvre est moderne parce qu'elle est l'invention d'un mode de dire inouï, elle est aussi une réinvention de la syntaxe, du rythme, de la prosodie comme du rapport de la figure ou du mot au discours. Ce problème est tôt apparu avec le futurisme italien, esthétique fondée sur l'image comme analogie. Son discours entretient un rapport mimétique avec le monde, c'est une poétique cosmique et métaphysique. Sa rhétorique exalte la violence, l'énergie du monde urbain, la guerre, la brutalité. Les métaphores appositions, par exemple, y sont prédéterminées "idéologiquement: homme-torpilleur, femme-rade, foule-ressac, porte-

robinet". Cette rhétorique de l'image s'accompagne d'une déconstruction de la syntaxe et, subséquemment, du rythme: "détruire la syntaxe, c'est détruire le rythme".

Le lien entre figure et valeur ne peut donc être qu'une subjectivation de la figure, sa mise en discours. Le discours par lequel se définit le poème est à l'origine une notion rhétorique (oratio). C'est Emile Benveniste qui en déplace la valeur en linguistique puisqu'il y voit la réalisation dialectique de la langue et de la parole. Si, empiriquement, la langue est dans le discours, ce dernier ne peut plus s'identifier à la parole. D'où une double conséquence pour le poème. Puisque le discours réalise la langue, il en contient les signes, mais comme discours, est irréductible à cette sémiotique: il appartient au domaine sémantique. Dans *Sémiologie de la langue* où s'élabore cette distinction, le linguiste ajoute que la langue sert d'ailleurs d'interprétant à des systèmes sémiotiques différents. Si la langue est le seul système dont la signifiante s'articule ainsi sur deux domaines (sémiotique et sémantique), d'autres systèmes ont une signifiante unidimensionnelle. En particulier, "les expressions artistiques pour Benveniste relèvent d'une "sémantique sans sémiotique". Meschonnic radicalise ce point de vue en considérant l'art du langage comme sémantique sans sémiotique. Cette sémantique est une subjectivation. Si tout discours implique un je, le sujet de la linguistique de l'énonciation n'est encore selon lui qu'un sujet grammatical, lié au paradigme morphématique des personnes. Le poème est la réalisation maximale de la subjectivité, non en tant qu'il présente la marque de première personne, mais parce que le système de discours dans son entier est déictique. Le poème comme tout discours est subjectivation des catégories de la langue mais subjectivation maximale du discours lui-même car, si chacun est sujet de son discours, tout le monde en parlant ne crée pas de poème. C'est le sujet qui fait valeur: un poème est l'invention d'un sujet. Si le discours est intégralement déictique, cette valeur ne saurait être qu'historique et son caractère spécifique est d'être unique.

Tandis que la rhétorique présuppose la valeur sans la démontrer, la poétique postule une théorie de la valeur sous un double aspect. Elle reprend à Saussure l'idée de valeur comme différentiel interne d'un système, déplacé ici sur le plan du discours et non plus de la langue puisque c'est lui qui fait système. Meschonnic rappelle justement que dans les Sources manuscrites du Cours de linguistique générale de

Ferdinand de Saussure, le théoricien genevois montre que "depuis le système, nous arrivons à l'idée de valeur, non de sens". La valeur supplante la notion de sens mais aussi de forme dans laquelle Saussure voyait le principe de la langue par opposition à la substance, tel qu'en témoigne le Cours. Cette différentielle interne ne définit pas pour autant le signe selon un mode d'être purement négatif, n'ayant de valeur que par ce qui lui est extérieur. La valeur négative par les différences devient positive grâce à l'opposition, par le voisinage, par le contraste. Il y a une dialectique du positif et du négatif dans la valeur: le maintien chez les rhétoriciens d'un seul de ces deux aspects favorise la dissociation forme / sens et présupposant, négativement ou inconsciemment derrière la forme, la substance. Le report de la théorie saussurienne de la valeur sur le discours poétique rend indissociables sujet, valeur et historicité. Le deuxième sens du mot valeur est l'ancienne question esthétique, celle du beau, la qualité littéraire d'une oeuvre. Mais ces deux sens se tiennent, sont l'effet l'un de l'autre. Les notions conjuguées de système et de différentiel historicisent le beau et, inversement, les notions de qualité et de beau impliquent l'idée de singularité et de singularisation de la différentielle interne. Cette idée de rapports réciproques indéfinis dans un système engage de fait l'idée du caractère infini de la valeur, l'aspect indéfiniment réenonçable d'une oeuvre. Si la question de la rhétorique fut un temps celle de l'esthétique (la beauté), aujourd'hui, celle de la littéarité des formes, d'un texte, celle de la poétique est la modernité.

La modernité de la figure est la disparition de la figure. Intégrée au système du poème, elle n'est plus de style mais devient un langage subjectif en ce qu'il est l'historicité des transformations du voir, du penser, du sentir, du comprendre; toutes catégories de conscience converties en catégories éthiques. La défiguration de la forme rhétorique n'est pas une anti-rhétorique mais consacre le transfert du rhétorique au poétique dont l'anti-rhétorique ne constitue qu'un cas particulier. La figure d'un poème n'est poétique que si elle révèle l'activité subjective de ce poème. Unité inférieure au texte, elle est doublement organisée et organisatrice. Construction du discours en interaction avec la syntaxe, la prosodie, le lexique ou le rythme, elle organise aussi le discours. Le rapport entre le poème et la figure est ce double travail de contrainte. Ce n'est pas seulement une unité distributionnelle mais aussi intégrative: elle est signifiée négativement dans son rapport aux autres constituants du

texte mais prend positivement sa valeur par cette relation même. Sans cet aspect différentiel, la figure reste rhétorique: toute image n'est pas poétique. S'il existe une figure poétique, c'est en tant qu'il n'y a plus de figure. C'est pour la rhétorique qu'il y a figure. La figure n'est que son produit. Le poème est ce qui réalise les figures, démétaphorise les métaphores. La valeur systématique d'une figure tient à son caractère unique, elle n'a de valeur - cette valeur - ci - que dans ce poème-ci. La figure qui, rhétoriquement reste identique sur le plan morphologique (tapinose, énullage), sur le plan structurel (X de Y pour tel type de métaphore) d'un discours à un autre, change radicalement de valeur, que l'unité de ce discours soit un poème, une section ou un chapitre, une oeuvre entière. Le poème est une spécification de la figure: à chaque poème son sujet, à chaque oeuvre sa figure identique et toujours autre. Saisir une écriture c'est inévitablement en patrie retenir une rhétorique mais c'est inéluctablement voir comment une rhétorique devient écriture. Il ne suffit donc pas de relever les figures majeures ou fétiches d'un auteur ni les cataloguer (ce qui n'a aucun sens): l'inventaire rhétorique est une démarche de nomination et d'identification qui va jusqu'à classer des espèces rares et exotiques inutilisables: diatypose, synchyse, conglobation, antéisagogue, hystéron-protéron, paryponoïan, homéoptote. En quoi la figure est-elle vision chez Hugo? Les répétitions lexicales, notamment de grand et sombre marquent la démesure, une écriture de la totalité et de la continuité. La rhétorique hugolienne est sous le signe de Babel: tout dire. Dans les Chants du crépuscule, l'anaphore de puisque marque une expansion du poème: Puisque j'ai mis ma l'évre à ta coupe encor pleine(XXV), Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame(XXXI) ou Puisqu'ici-bas toute âme(XI); le puisque porte tout le poids du Dieu inconnu. Sa causalité implicite ne tient que par l'ordre divin que Hugo reconnaît et accepte sans raisonner à la différence de parce que. Cette anaphore manifeste que la rhétorique du continu est une rhétorique empirique: elle possède une fonction et un fonctionnement. Mais sa nature unique et systématique vient de son interaction avec la prosodie et le rythme.

Son caractère de non-figure vient de son intégration dans l'oralité du poème. Elle ne s'annule pas en ce qu'elle redeviendrait soudain littérale mais en ce que le rythme et la prosodie motivent la figure. L'intérêt pour Meschonnic du Surréalisme tient justement à ce qu'il a mis fin à la rhétorique post-aristotélicienne de l'ornement.

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

On prendra deux exemples ici, en vers et en prose. Dans cet énoncé de Théophile de Viau extrait de Pour une amante captive "Souffriray-je ô Thirsis mon coeur gelé de crainte", rhétoriquement le coeur gelé opère un retournement des métaphores galantes de siècle, celles du feu, des flammes, de l'ardeur amoureuse. C'est par là que le poème est le plus daté. Poétiquement, le réseau consonantique du syntagme motive la métaphore: coeur/crainte avec diminution de c-rà cr. Le/r/s' établit dans "souffrirav-ie" et culmine dans le nom aimé "ô Thirsis". La consonne initiale de "gelé" s'intègre dans un paradigme qui dit la saturation subjective: dois-je/je puisse/soulagement/souffriray-je/coeur gelé/ai/tousjours/je crois/je serois/subject. La

La métaphore n'est pas isolée, elle prend sa valeur dans une série prosodique de pathétique puisqu'elle décrit toutes les modalités de l'être (devoir, pouvoir, croire, avoir, être), leurs limites, et l'oscillation durative du je entre le mal et l'espoir de sa cessation. Le je est "sujet", sémantique de l'assujettissement, le je est objet, soumis, mais par la multiplication des pronoms qui fait une hypersubjectivité, il est aussi l'objectivation de soi et de son mal.



DEUXIÈME PARTIE

1. LISTE DES FIGURES DE STYLE DE LA LANGUE FRANÇAISE

allitération 'n.f.'¹ Répétition d'une consonne ou d'un groupe de consonnes dans phrase, un vers. "Aboli bibelot d'inanité sonore" (Mallarmé). "Pour qui sont ces chinchards, qui sèchent sur vos chéchias?" (Anonyme).

amphigouri 'n. m.'² Discours, écrit confus et obscur. Anacoluthie n. f. Rupture dans la construction d'une phrase. " Vous, ministre de la paix [...], le sang, à votre gré, coule trop lentement" (Racine).

anaphore n. f. Répétition d'un mot ou d'un groupe de mots au début de plusieurs phrases successives, pour insister sur une idée, produire un effet de symétrie.

anastrophe n. f. Renversement de l'ordre habituel des mots dans une phrase. "D'amour mourir me font, belle marquise, vos beaux yeux" (Molière). "De chinchards, j'ai envie" (Anonyme).

anticipation n. f. Figure de style qui consiste à employer un mot, une phrase, dans un sens contraire à sa véritable signification. C'est par antiphrase que les Grecs donnaient aux Furies le nom propre ou inversement. Le père de la tragédie française pour Corneille ; un Néron pour un tyran cruel.

apagogie n. f. Démonstration par l'absurde.

¹ nom féminin.

² nom masculin.

apostrophe n. f. Figure de rhétorique par laquelle on s'adresse directement aux personnes ou aux choses personnifiées. "ô cendres d'un époux ! ô Troyens ! ô mon père" (Racine).

assonance n. f. Répétition d'un son voyelle dans la syllabe tonique de mots qui se succèdent.

asyndète n. f. Suppression des mots de liaison entre les termes d'une même phrase ou de plusieurs phrases (conjonctions de coordination, adverbess) qui donne au discours plus de vigueur.

catachrèse n. f. Figure de rhétorique qui consiste à étendre la signification d'un mot au delà de son sens propre. Les bras d'un fauteuil.

chiasme n. m. Figure de style disposant en ordre inverse les mots de deux propositions qui s'opposent. Il était très riche en défauts, en qualités très pauvre.

chute n. f. Chute d'une période: la fin. Le dernier membre d'une période.

crase n. f. Fusion de la syllabe finale d'un mot et de la syllabe initiale du mot suivant. Paillason-somnanbule.

disjonction n. f. Suppression des particules conjonctives (par opposition à conjonction). "Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé" (La Fontaine).

ellipse n. f. Procédé syntaxique ou stylistique consistant à omettre un ou plusieurs mots à l'intérieur d'une phrase, leur absence ne nuisant ni à la compréhension ni à la syntaxe. Ellipse du verbe: "Pierre mange des cerises, Paul des fraises"

exorde n. m. Première partie d'un discours. Par extension, Entrée en matière.

gémiation n. f. Répétition d'un mot. (sens linguistique: doublement d'une syllabe ou d'un phonème dans une formation familière (ex: mémère, chinchard).

hendiadyin ou hendiadys n. f. Figure de rhétorique consistant à exprimer une idée par deux mots reliés par et au lieu de l'exprimer au moyen d'un nom accompagné d'un adjectif ou d'un complément déterminatif. Par la haine et par la jalousie, au lieu de : Par une haine jalouse.

hypallage n. f. Figure de style par laquelle on attribut à un mot d'une phrase ce qui convient à un autre. Descendant noble d'une famille pour descendant d'une famille noble.

hyperbole n. f. Figure de style consistant à employer des expressions exagérées pour frapper l'esprit. Verser des torrents de larmes.

litote n. f. Figure de rhétorique consistant à dire moins pour faire comprendre plus. Chimène à Rodrigue dans Le Cid : "Va, je ne te hais point" (Corneille).

métaphore n. f. Figure de rhétorique qui consiste à donner à un mot un sens que l'on ne lui attribut que par une analogie implicite. "Le printemps de la vie" pour parler de la jeunesse.

métonymie n. f. Figure de rhétorique dans laquelle un concept est dénommé au moyen d'un terme désignant un autre concept, lequel entretient avec le premier une relation d'équivalence ou de continuité (la cause pour l'effet, la partie pour le tout, le contenant pour le contenu, etc.). "La salle applaudit" pour "les spectateurs".

oxymoron ou oxymore n. m. Alliance de deux mots de sens incompatibles. "Cette obscure clarté" (Corneille).

paranomase n. f. Figure qui assemble des paronymes (paronyme : mot offrant une ressemblance de forme et de prononciation avec une autre). Qui se ressemble s'assemble. Qui terre a guerre a.

période n. f. Phrase composée de plusieurs propositions se succédant harmonieusement et dont la réunion forme un sens complet.

périssologie n. f. Procédé de style consistant à répéter plusieurs fois sous diverses formes la même idée, sur laquelle on veut insister (en grammaire, un pléonasma).

périphrase n. f. Figure consistant à dire en plusieurs mots ce qu'on pourrait dire en un seul (2^o sens : circonlocution, détour de langage). L'astre du jour, pour le Soleil.

prétérition n. f. Figure qui consiste à dire quelle chose en déclarant qu'on se gardera de la dire. Inutile de vous dire que...Je n'ai pas besoin de vous présenter monsieur Untel.

prolepse n. f. Figure de rhétorique consistant à prévoir une objection et à la réfuter par avance.

prosopopée n. f. Figure qui consiste à faire parler un mort, un animal, une chose personnifiée.

solécisme n. m. Faute de syntaxe. L'affaire que je m'occupe pour dont je m'occupe.

suspension n. f. Figure consistant à tenir l'auditeur en suspens.

syllèpse n. f. Accord d'un mot selon le sens plutôt que selon les règles grammaticales. Quelqu'un pour quelque u n.

synalèphe n. f. Réunion de deux syllabes en une seule dans la prononciation.

synecdoque n. f. Figure consistant à prendre la partie pour le tout, la matière pour l'objet, le contenant pour le contenu, etc. et inversement untoit pour une maison, une fourrure pour un manteau de fourrure, boire un verre.

topique 'adj.'³ ou **n. m.** Relatif aux lieux communs, lieu commun.

zeugma ou zeugme n. m. Figure consistant à ne pas répéter un mot ou un groupe de mots exprimé dans une proposition immédiatement voisine. "Un précepte est aride, il le faut embellir ; ennuyeux, l'égayer ; vulgaire, l'ennoblir" (Delille).



³ Adjectif.

2. LISTE DES FIGURES DE STYLE LES PLUS COURANTES

2.1. de la substitution

Certaines sont des images - (figures de l'Analogie):

- Métaphore - Métaphore filée
- Comparaison [Comparé - Comparant - Comparatif]
- Personnification - Allégorie
- Euphémisme
- Métonymie - Synecdoque
- Périphrase

2.2. de l'opposition

Certaines sont construites sur l'Antinomie - (à l'aide d'Antonymes)

- Antithèse
- Oxymore (Alliance de mots)

On peut aussi dire le contraire de ce qu'on pense:

- Antiphrase

2.3. de l'insistance ou de l'exagération

- Amplification
- Hyperbole
- Anaphore
- Accumulation
- énumération
- Gradation
- Polypote

2.4. de l'atténuation:

- Litote - Euphémisme

2.5. de la syntaxe:

- Zeugma
- Hypallage
- Anacoluthie
- Asyndète
- Chiasme
- Parallélisme de construction
- Paronomase
- Prétérition
- Prosopopée
- Apostrophe
- Cliché - Ellipse

Les figures de style de la substitution ainsi que leurs significations

image n. f. Procédé qui a pour but de rendre une idée ou une réalité plus sensible ou plus belle, en donnant à ce dont on parle des formes qui viennent d'autres objets (par analogie). Le métaphore, la comparaison, l'allégorie, par ex, sont des images.

analogie n. f. Mise en relation de deux objets, deux phénomènes, deux situations qui appartiennent à des domaines différents mais font penser l'un à l'autre parce que leur déroulement, leur aspect, présentent des similitudes. Le raisonnement par analogie est la recherche d'une conclusion à partir de cette mise en relation. La métaphore et la comparaison sont des figures de l'analogie.

métaphore filée n. f. Il s'agit d'une métaphore qui se prolonge, qui est développée (par ex. Dans tout un paragraphe) et qui s'appuie le plus souvent sur des mots qui relèvent d'un même réseau lexical.

comparaison n. f. Figure de style qui consiste à rapprocher un comparé et un comparant, par l'intermédiaire d'un comparatif. Ce procédé établit un parallèle entre deux réalités. Ex: La lune est comme une faucille d'or comparé comparatif comparant.

comparé n. m. Première partie d'une comparaison. On peut parfois trouver un comparé dans une métaphore. C'est ce que l'on compare. Ex: cette maison est belle comme un château, le comparé est "cette maison".

comparant n. m. Deuxième partie d'une comparaison. Une métaphore comporte aussi un comparant. C'est "ce à quoi on compare." Ex: cette maison est comme un petit kiosque. Le comparant est "un petit kiosque".

comparatif n. m. On appelle ainsi une expression que l'on trouve dans une comparaison et qui sert à établir le rapprochement entre le comparé et le comparant. Voici des comparatifs: Est comme... Est plus grand que... Est moins grand que... ressemble à... est pareil à... semble... Tel...

personnification n. f. Cette figure de style consiste à évoquer un objet, une idée ou une abstraction sous les traits d'un être humain. Ex: L'habitude venait me prendre dans ses bras, comme un petit enfant. (Proust)

allégorie n. f. Elle consiste à représenter de façon imagée, en la matérialisant, une idée abstraite. Le plus souvent, il y a personnification. L'emploi de la majuscule permet, en général, de l'identifier. L'allégorie est aussi un symbole. Ex: "Le Temps mange la vie" (Baudelaire)

euphémisme n. m. Figure de style qui consiste à remplacer une expression qui risquerait de choquer, par une expression atténuée. Ex: “Demandeur d’emploi” est un euphémisme pour désigner un chômeur. Le procédé inverse est l’hyperbole

métonymie n. f. Elle remplace un terme par un autre qui est lié au premier par un rapport logique. Ex: le contenant pour le contenu (Boire un verre) Le symbole pour la chose (Les lauriers, pour la gloire) L’écrivain pour son oeuvre (Lire un Zola)

synecdoque n. f. C’est un cas particulier de métonymie: On prend le tout pour la partie ou la partie pour le tout. Ex: le tout pour la partie; Metz a gagné la finale (pour “les joueurs de l’équipe de foot de Metz”...) La partie pour le tout: Les voiles prennent le départ (pour “les bateaux à voiles”)

périphrase n. f. Procédé de style qui consiste à remplacer un mot par sa définition ou par une expression plus longue, mais équivalente. La capitale de la France... pour “Paris” A ne pas confondre avec paraphrase:

antinomie n. m. Contradiction entre deux idées, deux principes ou deux propositions.

antonyme n. m. et adj. Contrairement aux synonymes, les antonymes sont des mots dont le sens est opposé. Ex: Petit et grand. Minuscule et immense...sont des antonymes. Les antithèses et les oxymores sont construits grâce à l’antinomie.

Les figures de style de l’opposition ainsi que leurs significations

antithèse n. f. Figure de style qui met en parallèle des mots qui désignent des réalités opposées. Elle est souvent renforcée par un parallélisme de construction. Ex: Certains aiment la nuit comme d’autres vénèrent le jour. Le mot également utilisé pour définir, dans un texte argumentatif, la réfutation.

euphémisme n. m. Figure de style qui consiste à remplacer une expression qui risquerait de choquer, par une expression atténuée. Ex: "Demandeur d'emploi" est un euphémisme pour désigner un chômeur. Le procédé inverse est l'hyperbole

métonymie n. f. Elle remplace un terme par un autre qui est lié au premier par un rapport logique. Ex: le contenant pour le contenu (Boire un verre) Le symbole pour la chose (Les lauriers, pour la gloire) L'écrivain pour son oeuvre (Lire un Zola)

synecdoque n. f. C'est un cas particulier de métonymie: On prend le tout pour la partie ou la partie pour le tout. Ex: le tout pour la partie; Metz a gagné la finale (pour "les joueurs de l'équipe de foot de Metz"...) La partie pour le tout: Les voiles prennent le départ (pour "les bateaux à voiles")

périphrase n. f. Procédé de style qui consiste à remplacer un mot par sa définition ou par une expression plus longue, mais équivalente. La capitale de la France... pour "Paris" A ne pas confondre avec paraphrase:

antinomie n. m. Contradiction entre deux idées, deux principes ou deux propositions.

antonyme n. m. et adj. Contrairement aux synonymes, les antonymes sont des mots dont le sens est opposé. Ex: Petit et grand. Minuscule et immense...sont des antonymes. Les antithèses et les oxymores sont construits grâce à l'antinomie.

Les figures de style de l'opposition ainsi que leurs significations

antithèse n. f. Figure de style qui met en parallèle des mots qui désignent des réalités opposées. Elle est souvent renforcée par un parallélisme de construction. Ex: Certains aiment la nuit comme d'autres vénèrent le jour. Le mot également utilisé pour définir, dans un texte argumentatif, la réfutation.

oxymore n. m. Figure de style qui consiste à placer l'un à côté de l'autre deux mots opposés. On trouve des cas célèbres d'emploi de ce procédé: "Cette obscure clarté" (Corneille, Le Cid), un silence éloquent, un mort-vivant...

alliance de mots n. f. Rapprochement de deux termes contradictoires, dont le regroupement donne un sens; paradoxe. Cette expression est synonyme d'oxymore.

antiphrase n. f. Cette figure de style consiste à dire le contraire de ce qu'on pense, tout en montrant qqqu'on pense le contraire de ce qu'on dit. Ce procédé est le support essentiel de l'ironie.

Les figures de style de l'insistance et de l'exagération que leurs significations

amplification n. f. 1. Fait d'amplifier. Péj. Développement oratoire excessif.

hyperbole n. f. Cette figure de style consiste à amplifier une idée pour la mettre en relief. Il s'agit d'une exagération. C'est souvent le contexte qui permet de dire s'il y a hyperbole ou non. Ex: Briller de mille feux, mourir de soif, avoir trois tonnes de boulot, se faire tuer par sa mère en rentrent...

anaphore n. f. Figure de style caractérisée par la répétition d'un terme en tête d'un groupe de mots ou d'une phrase. Ex: Marcher à jeun, marcher vaincu, marcher malade (Hugo).

accumulation n. f. Assemblage de mots en grand nombre, de façon à mettre une idée en valeur.

énumération n. f. Accumulation de termes qui décrivent une situation. "Il faut laisser maisons et vergers, et jardins. Vaisselles et vaisseaux que l'artisan burine"

gradation n. f. Cette figure de style se caractérise par l'emploi de termes de plus en plus forts. L'énoncé comporte des termes de force croissante. Ex: "Va, cours, cole, et nous venge." (Corneille, Le Cid)

polyptote n. m. Répétition de plusieurs termes qui ont la même racine. On utilise pour cela la dérivation. Ex: "Oui, je la haïssais (...) je l'ai haï (...). Roi des rois, la seule excuse de ce surnom est qu'il justifie la haine de la haine" (J. Giraudoux, ELECTRE, II, 8)

Les figures de style de l'atténuation ainsi que leurs significations

litote n. f. Elle consiste à dire peu pour suggérer beaucoup. Le verbe est en général à la forme négative. Fausse atténuation. Ex: On fait une litote si on dit: "Ce joueur de tennis n'est pas très doué"... (pour "il est franchement nul !") Comme l'euphémisme, la litote peut servir l'ironie...

euphémisme n. m. Figure de style qui consiste à remplacer une expression qui risquerait de choquer, par une expression atténuée. Ex: "Demandeur d'emploi" est un euphémisme pour désigner un chômeur. Le procédé inverse est l'hyperbole.

Les figures de style de la syntaxe ainsi que leurs significations

zeugma n. m. Figure de style qui consiste à lier par la syntaxe deux mots ou groupes de mots dont un seul se rapproche logiquement au verbe. Les deux mots liés syntaxiquement peuvent être incompatibles parce que l'un est abstrait et l'autre concret ("Un livre plein de charme et de dessins"; "il a posé une question et son chapeau") ou parce qu'ils font appel à des sens différents du verbe. ("Retenez cette date et une place dans le train") Le zeugma peut créer un effet amusant, mais il peut aussi s'agir d'une faute grave, notamment à l'écrit. (on dit aussi "zeugme")

hypallage n. f. Figure de style consistant à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui se rapporte à d'autres mots: Ex: "le chevalier leva une main vengeresse" (c'est le chevalier qui se venge, non la main).

anacoluthie n. f. L'anacoluthie est une rupture de construction sur le plan de la syntaxe, c'est-à-dire une transformation, au milieu de la phrase, de la construction grammaticale que le début de la phrase laissait attendre. Il peut s'agir d'une faute involontaire à l'écrit: Ex: Déçue par son comportement, Jules présenta ses excuses à Julie. Ici "déçue" se rapporte à "Julie" donc le sujet du verbe principal devrait être "Julie" L'anacoluthie, sous la plume de grands écrivains peut devenir figure de style et renforcer l'énoncé, mettre en valeur en créant un effet de surprise: "Exilé sur le sol au milieu des huées / ses ailes de géant l'empêchent de marcher." (Baudelaire)

asyndète n. f. Figure de style qui consiste en l'absence de liaison entre deux termes ou groupes de termes en rapport étroit. (ex: bon gré, mal gré) On l'utilise pour souligner une relation logique, produire un effet de contraste, d'accumulation, de désordre, etc.

chiasme n. m. Dans un chiasme, contrairement au parallélisme de construction les éléments de groupes parallèles sont inversés. Le schéma est le suivant: A B B A ou A B B' A' Ex: La neige fait au nord ce qu'au sud fait le sable (Hugo) A B B' A' Il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger (Molière)
A B B A

parallélisme de construction n. m. Dans une phrase, il y a parallélisme de construction lorsqu'une construction identique est répétée plusieurs fois. Ex: Partir pour tout laisser Quitter pour tout abandonner Revenir pour tout recommencer. Dans ce cas précis, la construction qui se répète est: Infinitif + "pour tout" + infinitif

hypallage n. f. Figure de style consistant à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui se rapporte à d'autres mots: Ex: "le chevalier leva une main vengeresse" (c'est le chevalier qui se venge, non la main)

paronomase n. f. Il s'agit d'une figure de style qui consiste à rapprocher, dans un énoncé, des paronymes. Ex: qui vole un oeuf vole un boeuf. "Oeuf" et "boeuf" sont des paronymes. Ce proverbe joue donc sur la paronomase. On notera au passage que les paronymes sont rapprochés ici grâce au parallélisme de construction.

prétérition n. f. Cette figure de style consiste à parler de quelque chose en commençant par annoncer qu'on ne va pas en parler. Ex: "Je n'ai pas besoin de vous redire l'importance de la ponctualité dans une entreprise et..."

prosopopée n. f. Cette figure de style consiste à imaginer le discours d'une personne morte ou absente, ou même d'une chose personnifiée.

apostrophe n. f. Figure de style qui consiste à interpeller une personne vivante ou morte, présente ou absente, ou encore une notion abstraite. Dans l'apostrophe, on s'adresse directement à quelqu'un ou à quelque chose. Elle peut être associée à la personnification si l'apostrophe s'adresse à une chose.

cliché n. m. Expression ou image devenue banale pour avoir été trop souvent employée.

ellipse n. f. Ce terme désigne la suppression de termes qui seraient grammaticalement nécessaires. Seuls subsistent dans l'énoncé les mots chargés de sens. Ex: "Café, bain, travail, dodo..." L'ellipse peut aussi désigner la suppression de certains éléments dans un récit (un roman, une nouvelle, un film...) Ex: une expression comme "Deux semaines plus tard ...", révèle la présence d'une ellipse dans le récit.

TROISIÈME PARTIE

1. BORIS VIAN, SA VIE

Boris Vian - même pour ceux qui ne l'ont pas connu vivant - est un personnage portant la qualité "jeune homme".

Boris Vian est né à Ville-d'Avray le 10 mars 1920. Son milieu d'origine est la bourgeoisie. Cette sorte de bourgeoisie qui est à la recherche permanente du bonheur et se méfie du triangle travail - église - armée. Le père, Paul Vian, incarne ce style de vie et, né riche, il mène une vie de rentier. Même au moment où il est contraint de travailler ses manières adaptées, sa belle humeur n'est affecté nullement. Paul Vian, victime de la crise de 1929, déménage avec toute sa famille dans le bâtivilla Les fauvettes à une famille de musiciens nommée Menuhin dont l'un des fils est Yehudi. Ce développement n'a pas ombré la jeunesse de Boris Vian.

Quant à l'éducation, Boris Vian a fait un bac classique grecolatin à quinze ans suivi par un bac de mathématiques et philosophie à dixsept ans, puis préparation à Centrale. L'enfant bricoleur devient ingénieur.

La guerre rôde, mais Boris n'a pas vingt ans. Il s'occupe des filles, des amis, de la musique et de l'organisation de surprise-parties. Dans ce dernier domaine il avancera au maître.

En 1940 il rencontre Jacques Loustalot, surnommé le Major, qui incarne le dandy de ces années et les blagues qu'ils font ensemble continuent même au-delà de la guerre jusqu'à la nuit du 7 janvier 1948. Le Major a eu la coutume de sortir de la localité où il se trouve par la fenêtre: Cette nuit-là elle devait être située au quatrième étage...

Les années 1935-40 voient une poignée de passionnés de jazz, dont Boris Vian, un excellent trompettiste, qui se donne à des "jazz-sessions" et au "swing", autrement qualifié "zazoue". Ces activités continuent pendant la paix et mènent au "Tabou" à St. Germain-des-Prés où se rencontrent aussi Jean-Paul Sartre, Juliette Greco, Anne-Marie Cazalis.

Ses autres activités publiques-il est aussi homme de radio, scénariste, critique musical, inventeur, peintre, mécanicien, dramaturge, traducteur, auteur, compositeur et interprète, comédien-causent Boris Vian quelques difficultés avec les autorités à cause de son ton, son inspiration et son audace. Sa chanson Le déserteur devient interdite d'antenne. L'oeuvre de Boris Vian ou plutôt de son pseudonym Vernon Sullivan est cerné de procès, d'interdictions, de scandales tandis que l'auteur se présente comme le traducteur de son pseudonyme américain qui n' existe que par le plume de Boris.

Les traductions des oeuvres de Raymond Chandler, Brendan Behan, Peter Cheney, Grimm et quelques autres portent témoignage du véritable don de traduction de Boris Vian.

Le 11 mai 1953, Boris Vian devient de nouveau collégien: Il fréquente la classe de pataphysique, une invention définitivement absurde, accompagné par des noms comme le baron de Mollet (Vice-curateur), Jacques Prévert, René Clair, Michel Leiris, Raymond Queneau, Marcel Duchamp, Max Ernst, Ionesco, Joan Mirò, Henri Jeanson.

Comme beaucoup de gens n'ayant pas mené leur vie "à l'économie", il souffre d'une affection de la circulation sanguine et devrait se ménager. Le cas échéant, il meurt le 23 juin 1959, quelques heures après la visualisation privée de l'adaptation cinématographique de son livre. Boris Vian laisse une oeuvre singulière et abondante.

2. L'ÉCUME DES JOURS

C'est la première oeuvre romanesque achevée en 1946 par Boris Vian. Schéma d'un roman d'amour bien présente mais diffère des romans classiques où le récit repose sur les obstacles entre le héros et l'héroïne retardant la réalisation de leur amour. Par contre dans l'oeuvre aucun obstacle ne vient retarder le mariage qui se trouve place au début non à la fin. Dès le début l'amour réciproque de Chloé et Colin est donné. Ils n'ont pas de famille, de passé ils se rencontrent, s'aiment et se marient juste après le premier rendez-vous. L'intérêt romanesque du roman ne réside pas sur l'évaluation des sentiments, mais sur le changement ou la modification des choses. C'est l'objet qui domine d'où le côté matérialiste de Boris Vian. Le malheur vient de dehors et il y a une modification complète. Avec la modification de l'Espace qui a eu lieu juste après le mariage L'espace vital devient espace mortel. Les moindres détails de la description suffisent à donner une image de confort et le couloir ne donne aucun sentiment de clausturation. Les images nous orientent à un monde féérique lumineux joyeux.

Dans la cuisine nous constatons un raffinement se manifestant dans le luxe des matières et donne une image de confort. La cuisine est équipée des inventions à venir de la science fiction. C'est le paradis technologique. Nous voyons l'importance accordée à la décoration et l'aménagement (soin donné aux couleurs et à l'harmonie).

L'espace extérieur donnant une première indication, Rue Louis-Armstrong.

L'espace essentiel de l'écume est l'apportement de Colin car les sept premiers chapitres passent dans la demeure de Colin. Mais la description minutieuse de l'appartement est donnée de l'intérieur et en aucun passage du livre cette maison n'est montrée de l'extérieur.

Quelles sont ses dimensions, son style, a-t-elle le même modernisme que l'intérieur de l'appartement. Nous ignorons tout au long du roman. Il n'y a aucun regard de l'extérieur de la maison.

A partir de quelques indications concernant les noms de lieux comme la patinoire de Molitor, Gare St Lazarre, Musée du Louvre Neviliy, Auteuil, il nous est possible de constater que le lieu de l'action est un coin de Paris. Mais si ces mentions n'avaient pas été faites, le lecteur pourrait facilement oublier que Colin marche dans les rues de Paris, car il rencontre aussi des noms anglais cités dans l'oeuvre comme Sydney Beschet, Jimmy Moore, Louis Amstrong et il est choqué d'avoir lu ces noms propres n'ayant rien à voir avec Paris. Ces noms sont sûrement imaginaires et leur choix dû sans doute au goût du, Jazz de Colin et Boris Vian. La ville qui n'a pas une grande importance est un symbole représentant tout ce qui menace le monde clos de Colin. Il n'y a aucune précision topographique sur la demeure de Colin et sa localisation. Ce n'est pas une maison privée car un seul détail révèle la présence d'un locataire à l'étage inférieur.

Nulle autre allusion n'est faite à ce voisin ni à d'autres voisins. Tout se passe comme si Colin habitait dans un hôtel particulier où la présence d'autrui ne risque nullement de mettre le pied sur son territoire. Seule la prise de contact du personnage principal Colin avec le monde est donnée. Son activité consiste simplement à recevoir chez lui ses amis qui ne sont pas nombreux. Les personnages principaux sont six et forment trois couples (Il y a aussi la souris aux moustaches noires.) c'est-à-dire qu'il ne fait entrer dans son territoire que ceux qu'il a choisis pour faire profiter de ses créations et celles de Nicolas. Les personnes sont traitées comme objets mais les animaux comme personnes. La souris par exemple à qui Colin fait des confidences et qui l'accompagne pour la danse Bigle moi. Quant à l'espace extérieur, dans cette première période la rue qui conduit Colin à son appartement est presque déserte, il n'y a que des petits enfants qui jouaient aux billes et des petites filles qui dansaient chantaient.

Nous y voyons des fleurs des orchidées jaillissant des trottoirs nous rappelant la fécondité. Toutes ces images n'éveillent pas le sentiment d'angoisse par contre semble avoir une figure gaie heureuse où le risque n'existe pas où même l'insolite ne suscite aucun frisson de peur. Mais les autres espaces extérieurs comme la patinoire, le souterrain, le parc présentent une atmosphère hostile. Les vitrines de propagande

où un gros homme égorge des petits enfants ou les zones dangereuses dans lesquelles des tas de choses menacent Colin et ses amis. Ces scènes nous donnent l'impression que les personnes sont devant un monde menaçant, malveillant mais malgré tout, dans cette première partie, la présence d'«un nuage rose» suffit à les protéger contre les agressions du monde extérieur.

L'égoïsme permet d'être heureux à partir de l'instant où l'homme ne vit plus que pour soi-même: il mourra. Le bonheur de vivre se heurte à partir du mariage où la fatalité du destin de l'être humain. On peut également constater que le grand responsable de la mort collective des personnes et des changements qui se succèdent tour à tour c'est la toute puissance de l'argent qui change le destin. Parmi les personnes seul Nicolas accepte d'être échangé comme un objet et ce dont la vie affective ne le sépare pas de la vie professionnelle réussit brillamment dans la vie et survit échappe à la mort.

3. ÉTUDE DES FIGURES DE STYLE SE TROUVANT DANS LES PARTIES DE DIALOGUES DE L'OEUVRE

accumulation

-Il serait dangereux d'ouvrir le four actuellement, il pourrait en résulter une dessiccation consécutive à l'introduction d'air moins riche en vapeur d'eau que celui qui s'y trouve enfermé en ce moment.

La figure de style utilisée est une accumulation. Il est question ici d'un assemblage de mots en grand nombre de façon à mettre l'idée que le plat qui se trouve dans le four va devenir mauvais si on ouvre le four (**page 16**).

amphigouri

-Mon dieu, dit Nicolas, pour une fois, je n'ai rien innové. Je me suis borné à plagier Gouffé.

La figure de style utilisée est un amphigouri, il s'agit d'un discours confus et obscur dont il est difficile de comprendre la signification (**page 12**).

amplification

-Nicolas doit pouvoir en faire quelque chose! assura Colin.vouz avez, poursuivit il en s'adressant plus particulièrement à Alise, un oncle extraordinairement doué.

La figure de style utilisée est une amplification. Le fait que l'oncle est doué est amplifié par extraordinairement (**page 26**).

"Notre véhicule est passablement souillé, dit Nicolas. C'est toute cette boue que nous avons traversée.

La figure de style utilisée est une amplification. Le fait que la voiture soit sale est amplifiée (**page 97**).

-Il va bien. Chloé me dit qu'il s'est horriblement mal conduit avec les filles des hôteliers chez qui ils se sont arrêtés.

La figure de style utilisée est une amplification. L'idée de la mal conduite est accentuée par "horriblement" (page 106).

-C'est absolument illogique, dit Colin abasourdi par leurs voix de bureau.

Il y a une amplification qui accentue le terme "illogique" avec "absolument" (page 171).

-Le travail est une chose infecte...

Il est question d'une amplification qui accentue que le fait de travailler n'est pas bien du tout (page 184).

anaphore

-Je remercie Monsieur de cette appréciation qui me va droit au coeur, dit Nicolas. Je ne conseille à Monsieur, poursuivit-il en s'adressant à Colin, de s'efforcer de recueillir, par le truchement de la personne chez qui Monsieur a rencontré la personne dont la présence paraît manquer à Monsieur, certaines informations sur les habitudes et fréquentations de cette dernière.

La figure de style utilisée est une anaphore. Il y a la répétition d'un terme en tête pour accentuer le terme (page 53).

antithèse

"Je ne sais pas, dit Colin. Je ne sais pas quoi faire. Tu sais, c'est une fille très bien élevée. La dernière fois, chez Isis, elle avait bu beaucoup de champagne..."

La figure de style utilisée est une antithèse. Elle met en parallèle des mots qui désignent des réalités opposées. C'est une fille très bien; elle avait bu beaucoup de champagne (page 52).

-Ça prouve seulement qu'il a beaucoup d'argent, dit Chloé.

-Ou que c'est un homme de goût, dit Colin. C'est très artistique.

-oui, dit Chloé. Ça rappelle une boucherie modèle"

La figure de style utilisée est une antithèse. Elle met en parallèle des mots qui désignent des réalités opposées (page 146).

-Le plus clair de mon temps, dit Colin, je le passe à l'obscurcir.

La figure de style utilisée est une anthithèse. Elle met en parallèle des mots qui désignent des réalités opposées (clair, obscurcir,) (page 169).

apagogie

-A chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'oeuf battu et la pédale faible à la glace...

La figure de style utilisée est une apagogie. Faire correspondre à chaque note un alcool etc. est complètement de l'absurde (page 17).

-Il y a une anguille -il y avait, plutôt-qui venait tous les jours dans son lavabo par la conduite d'au froide.

-Elle passait la tête et vidait le tube de pâte dentifrice en appuyant dessus avec ses dents. Nicolas ne se sert ave de pâte americaine à l'ananas et ça a dû la tenter.

La figure de style utilisée est une apagogie. Le fait qu'une anguille vienne dans le lavabo pour manger du dentifrice à l'ananas est de l'absurde (page 19).

"Mais je le connais!... dit Colin. C'est le ventre de Serge, mon ancien cuisinier!... Qu'est-ce qu'il peut faire là?"

La figure de style utilisée est une apagogie c'est de l'absurde, "un ventre" qui se trouve dans une vitrine (page 60).

"Quel salaud tu fais! Conclut -il avec énergie. Tu es plus vicieux que n'importe qui... Un de ces jours, tu vas te marier avec une femme!..."

La figure de style utilisée est une apagogie. Le fait qu'un Religieux parle de la sorte c'est de l'absurde (page 71).

-oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que le travail c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de chercher à progresser et à ne plus travailler.

La figure de style utilisée est une apagogie. Colin trouve que travailler ça ne sert à rien et c'est une perte de temps. L'écrivain demontre par l'absurdité l'idée qu'il a sur le travail (page 96).

"Faites attention en entrant, dit il c'est rond.

La figure de style utilisée est une apagogie. La chambre en question change de forme c'est de l'absurde le fait qu'une chambre sait en mouvement (page 127).

-On entend une drôle de musique dans son poumon” dit le professeur.

Il s’agit encore d’une apagogie. Le fait qu’on entende de la musique dans le poumon est absurde (page 129).

-Ce nénuphard, dit Colin. Où a-t-elle pu attraper ça?

La figure de style utilisée est une apagogie. Un nénuphard ne peut vivre et grandir dans le poumon d’une personne. C’est de l’absurde.

-Dans le poumon droit, dit Colin. Le professeur croyait au début que c’était seulement quelque chose d’animal. Mais c’est ça. On l’a vu sur l’écran. Il est déjà assez grand, mais enfin on doit pouvoir en venir à bout.

La figure de style utilisée est une apagogie. La maladie de Chloé est démontré par l’absurde, le professeur croyait que c’était quelque chose d’animal (page 151).

-C’est drôle, dit Chick, on a l’impression que le monde s’étrique autour de soi.”

La figure de style utilisée est une apagogie le fait qu’ils aient l’impression que le monde se renferme autour d’eux est complètement de l’absurde.

-Une soupe au Kub et à la farine de panouilles, répondit Nicolas. C’est super.

La figure de style utilisée est encore une apagogie. C’est de l’absurde, car il n’existe pas de soupe au Kub et de farine de panouille (page 162).

-Ça rétrécit, dit Chick, et la pièce aussi...

Il s’agit ici encore d’une apagogie. Les pièces rétrécissent, tout ce qui se trouve dans la maison se modifie, c’est de l’absurde (page 163).

“Mangez. les comme ça, dit-il, je ne pas en venir à bout. Elles sont résistantes à un point extraordinaire. J’ai mis de l’acide nitrique, C’est pour ça qu’elles sont noires mais ça n’a pas suffit.”

La figure de style utilisée est une apagogie Une saucisse résistante sur laquelle on met de l’acide nitrique est de l’absurde (page 164).

-Non avoua Colin. Ça change partout. Je ne peux rien y faire. C’est comme la lèpre. C’est depuis que je n’ai plus de doublezons...

La figure de style utilisée est une apagogie. Le fait que la maison de Colin change depuis qu’il n’a plus d’argent est de l’absurde (page 165).

-Il faut, dit Colin. Ici tu baisses. Tu as veilli de dix ans, depuis huit jours.

-De sept ans, rectifia Nicolas.

-Je ne veux pas te voir comme ça. Tu n'y es pour rien. C'est l'atmosphère. L'atmosphère de la maison de Colin est bizarre. Il fait changer rétrécir les choses puis il fait vieillir les personnes qui vivent dedans.

La figure de style utilisée est une apagogie. L'atmosphère qui est bizarre c'est de l'absurde (page 166).

-oui, dit Nicolas. Il est en train de se transformer en marmite à charbon de bois, et je me demande foutre comment ça se fait...

Il est question d'une apagogie le four est en train de se changer en marmite à charbon de bois C'est de l'absurde (page 178).

-Si mes frais s'arrêtaient d'augmenter... dit Colin, et il se reprit: ... si mes frais cessaient de croître, j'aurais assez, en vendant mes choses, pour vivre sans travailler. Vivre pas très bien mais vivre.

Colin veut vivre en vendant les choses qui lui appartiennent de façon à ce qu'il n'ait pas besoin de travailler car il ne veut pas travailler. Il s'agit ici aussi d'une apagogie qui met en valeur l'absurdité de l'idée de Colin (page 172).

"Ils l'ont retiré par là avant il est mort? dit le professeur Etait-il grand?"

-Un mètre, je crois, dit Chloé. Avec une grosse fleur de vingt centimètres.

La figure de style utilisée est une apagogie. L'écrivain démontre par l'absurde, l'opération chirurgicale qui a été faite sur Chloé, d'où ils ont retiré le nénuphar qui mesurait un mètre (page 182).

-Vous pratiquez douze petits trous dans la terre, dit l'homme, répartis au milieu du coeur et du foie, et vous vous étendez sur la terre après vous être déshabillé. Vous vous recouvrez avec l'étoffe de laine stérile qui est là, et vous vous arrangez pour dégager une chaleur par faitement régulière.

Par une apagogie l'écrivain nous énonce le travail que Colin doit faire pour gagner des doublezons (de l'argent). C'est de l'absurde qu'avec la chaleur humaine les canons pousses comme des plantes (page 200).

-Est ce que pour cent doublezons j'aurais une cérémonie décente? dit Colin.

Une apagogie est utilisée. Faire une proposition d'argent pour la cérémonie d'une personne morte est de l'absurde.

-Alors, nous disons cent cinquante, conclut le Religieux. C'est regrettable, ce sera une cérémonie véritablement infecte. Vous me dégoûtez, vous lésinez trop...

Une apagogie est accompagnée d'une amplification. La cérémonie que va être mauvaise est amplifiée, elle sera "infecte" c'est de l'absurde total (page 233).

-Je vous avais invité à mon mariage, dit Colin.

-C'était réussi, dit Jésus, je me suis bien amusé. Pourquoi n'avez-vous pas donné plus d'argent, cette fois-ci?

Tout d'abord il est question d'une prosopopée. Une personne morte parle. Puis il est question d'une apagogie, le fait que Jésus parle avec Colin c'est de l'absurde (page 235).

apostrophe

"Oh! dit Nicolas. Tu t'es fait mal!..."

La figure de style utilisée est une apostrophe. Procédé par lequel on s'adresse à une chose ici, la chose en question est une souris (page 112).

comparaison

-Avec des raies violettes, dit le Bedon, Emmanuel Juda, grand gaillard sympathique dont l'uniforme et la chaîne d'or brillaient comme des nez froids.

La figure de style utilisée est une comparaison l'uniforme et la chaîne d'or brillent comme des nez froids (page 71).

euphémisme

-C'est dégoûtant, dit Isis.

La figure de style utilisée est un euphémisme. Elle consiste à dire peu pour suggérer beaucoup (page 45).

-C'est Colin qui épouse Chloé, dit son frère avec dégoût.

La figure de style utilisée est un euphémisme. Elle dit peu pour suggérer beaucoup (page 70).

~~-oui, ils ont réussi à partir, mais ils vont abréger leur séjour là-bas, car Chloé n'est pas très bien portante, dit Alise.~~

La figure de style utilisée est un euphémisme elle consiste à remplacer une expression qui choquerait, par une expression atténuée. Au lieu de malade, l'écrivain utilise "pas très bien portante" (page 106).

gradation

"Pourquoi, peste diable, dit Colin, me partez vous toujours perpétuellement à la troisième personne.

La première figure de style utilisée est une gradation. Il y a l'emploi successifs de termes de plus en plus fort peste/diable/bouffre. La deuxième figure de style utilisée est une périphrase. "Toujours" "perpétuellement" ont la même signification et sont employés côte à côte (page 32).

hyperbole

-Chloé est morte", dit Colin.

Il y a une hyperbole. Sur le fait que Chloé est morte, il accentue la mort de Chloé en choquant.

"Pardonne. moi, ma Chloé, dit Colin. Je suis un monstre.

La figure de style utilisée est une hyperbole. Le fait que Colin dise "je suis un monstre" choque énormément (page 232).

métaphore

-Ton nouveau cuisinier?

-Oui, dit Colin. Je l'ai échangé à ma tante contre l'ancien et un kilo de café belge.

Nicolas le nouveau cuisinier est comparé à un homme plus un kilo de café. Il s'agit d'une métaphore (page 14).

-C'est merveilleux!.... dit Colin vous sentez la forêt, avec un ruisseau et des petits lapins.

... La figure de style utilisée est une métaphore Il fait ressembler l'odeur de Chloé à celle de la forêt avec un ruisseau et des petits lapins (page 64).

"Chloé, vos lèvres sont douces. Vous avez un teint de fruit..."

La figure de style utilisée est une métaphore le teint est comparé à celui d'un fruit (page 68).

"Oh! non" dit Chloé, et elle se mit à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire.

La figure de style utilisée est une métaphore. La toux de Chloé est comme une étoffe de soie (page 99).

-C'est comme si deux bêtes se battaient dans ma poitrine, quand j'en prends une.

La figure de style utilisée est une métaphore. Lorsque Chloé prend la pillule ça ressemble à deux bêtes qui se battent dans sa poitrine (page 140).

métonymie

"les professionnels du bigle moi, poursuivit Nicolas..."

La figure de style utilisée est une métonymie. L'écrivain utilise les professionnels pour les personnes qui dansent très bien le bigle moi (page 36).

"Je mettrai mon complet beige avec ma chemise bleue, et ma cravate beige et rouge, et mes souliers de daim à piqûres et des chaussettes rouges et beiges.

La figure de style utilisée est une métonymie. Le complet beige est utilisé pour le costume beige (page 36).

-J'ai acheté du Partre" dit chick.

La figure de style utilisée est une métonymie acheter du Partre c'est acheter des choses qui appartiennent à Partre (page 136).

-J'ai eu tort de refuser la voiture dit Chloé. Je n'ai plus de jambes.

La figure de style utilisée est une métonymie Au lieu de dire je ne sens plus mes jambes l'auteur écrit "je n'ai plus de jambes" (page 145).

"Vous connaissez du Duke Ellington?... dit Colin.

Il s'agit ici d'une métonymie lorsqu'il dit vous connaissez du Duke Ellington, il veut dire si il connaît les musiques appartenant à Duke Ellington (page 174).

paranomase

-Il me paraît que oui dit Nicolas. Pour l'essentiel ce n'est point compliqué. Il convient seulement d'éviter les erreurs grossières et les fautes de goût. L'une d'elles consisterait à danser la bigle moi sur un rythme de boogie-woogie.

La figure de style utilisée est une paranomase il y a parallélisme de construction "boogie-woogie" (page 33).

périphrase

-Vous avez raison, Nicolas. A votre avis, dois je rencontrer l'âme soeur aujourd' hui?

La figure de style utilisée est une périphrase. L'écrivain utilise ici "âme soeur" pour une fille qu'il voudrait être amoureux (page 39).

-Ne me remercie pas, dit Colin. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun.

La figure de style utilisée est une périphrase. L'auteur dit en plusieurs mots ce qui peut dire en un seul. Il s'agit de l'égoïsme (page 66).

périsollogie

-Vous eussiez pu choisir un plus mauvais maître!

La figure de style utilisée est une périsollogie. "Mauvais" est un superlatif de supériorité. Plus mauvais est une faute grammaticale. C'est un pléonasme (page 12).

personnification

-Il y a une matineeé chez nous, la semaine prochaine, dit Isis. C'est l'anniversaire de Dupont.

La figure de style utilisée ici est une personnification du chien dont l'anniversaire va être fêté (page 29).

*“Suppose, dit-il à la souris, en s’asseyant sur le rebord de la baignoire...
La souris se croisa les pattes et parut surprise.*

La figure de style utilisée est une personnification la souris est personnifiée (page 40).

-Regarde, dit Chloé. Elles remuent toutes seules, et puis, elles sont à moitié transparentes et ça vit sûrement à l’intérieur.

Il y a deux figures de style utilisées. La première est la personnification des pilules qui vivent à l’intérieur, remuent la deuxième est une apagogie. Le fait que les pilules vivent et remuent est de l’absurde (page 140).

-Vous ne pouvez pas savoir ce que c’est sanglota, Chloé, ça fait tellement mal quand il bouge!!!

La figure de style utilisée est une personnification du nénuphar que Chloé a attrapé il bouge, c’est à dire il vit dans le poumon de Chloé (page 152).

-Est-ce qu’il grandit? murmura Alise.

-Le nénuphar? Dit Chloé tout bas. Non, je crois qu’il va partir... Il y a ici encore la personnification du nénuphar qui agit comme une personne (page 155).

“Les lampes meurent, dit Chloé. les murs se rétrécissent aussi. Et la fenêtre, ici.

Il y a une personnification des lampes, des murs, de la fenêtre. la personnification est accompagnée d’une apagogie car le fait de personnifier les choses dans ce contexte c’est de l’absurde (page 156).

-Tu as tort, dit la souris. Je suis encore jeune, et jusqu’au dernier moment, j’étais bien nourrie.

Il y a une personnification de la souris (page 241).

-Écoute, dit le chat, si ça ne te plaît pas, tu peux t’en aller. Moi ce truc-là, ça m’assomme. Tu te débrouilleras toute seule.”

Il y a une personnification du chat (page 244).

polyptote

-Sur un boogie, conclut Nicolas, l’effet est, disons le mot, d’autant plus, obscène que l’air est obsédant.

La figure de style utilisée est un polyptote. Il y a une répétition de deux termes qui ont la même racine (page 36).



CONCLUSION

Dans la partie conclusion nous allons faire l'évaluation de ce que nous avons étudié. La partie essentielle de notre thèse repose sur l'analyse des figures de style se trouvant dans les parties dialogues de l'oeuvre de Boris Vian "L'écume des jours".

La définition de la rhétorique nous a permis de mieux comprendre le terme. De longues pages de critiques sur la rhétorique nous ont été données, nous avons de ce fait obtenu des connaissances sur certains linguistes et philosophes ainsi que les idées qu'ils ont sur la rhétorique.

Pour pouvoir déterminer la rhétorique de Boris Vain il a donc fallu donner des informations sur la rhétorique ainsi que donner la liste des figures de style contenues dans la langue française. Une figure de style est un emploi particulier du langage, un écart entre une expression utilisée réellement et une expression qui nous aurait semblé plus habituelle, plus courante.

D'après certains critiques, la poétique ne se reconnaît plus dans les figures de style, la rhétorique ne devrait plus se définir aujourd'hui comme l'art d'argumenter, mais comme une discipline du sens. Elle participe dès à une réflexion sur les conditions de la modernité. Après que nous ayons vu ce qu'est la rhétorique, et ce que sont les figures de style qu'utilise Boris Vian dans les parties dialogues de "L'écume des jours". Dans le résumé de l'oeuvre nous avons vu que "L'écume de jours" est une oeuvre absurde. de ce fait la figure de style la plus courante qu'utilise Boris Vian est l'apagogie, que l'on peut définir comme démonstration par l'absurde. Tout au long de l'oeuvre on a rencontré les anguilles qui vivent dans les lavabos et qui se nourrissent de dentifrice. Le nénuphar qui pousse dans le poumon de chloé. Les canons qui poussent avec la chaleur humaine. Jésus qui parle avec Colin etc. et bien d'autres exemples qui illustrent l'absurde. La figure de style la plus courante est donc l'apagogie. Nous constaterons tout au long de l'oeuvre énormément d'amplifications.

C'est une figure de style servant à amplifier le mot souligné. Nous constaterons des hyperboles figures choquantes pour le lecteur.

Il y a tout au long de l'oeuvre quelques métaphores, quelques personnifications il y a à la fin de l'oeuvre quelques prosopopées (Jésus qui parle).

Le fait que l'écrivain utilise en majeure partie la figure de style de l'apagogie c'est que l'intérêt romanesque du roman ne réside pas sur l'évaluation des sentiments, mais sur le changement ou la modification des choses. C'est l'objet qui domine, c'est une oeuvre reposant totalement sur l'absurde.

Boris Vian amplifie ou exagère l'absurdité du roman en utilisant à plusieurs reprises la figure de style de l'amplification.

C'est une oeuvre qui finit par un drame. Tous les personnages de l'oeuvre meurent à l'exception de Nicolas, le cuisinier. Nicolas était la seule personne refusant de changer, de se vendre pour de l'argent.

Boris Vian fait de la rhétorique en utilisant certaines figures de style lors de la réalisation de son oeuvre. Vu que "L'écume des jours" est une oeuvre absurde, il utilise les figures de manière à ce que l'absurde soit mise plus en valeur.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres Consultées

Anthologie De La Littérature française Larousse 1986

Vian, Boris (1963) **L'écume des jours**, Pauvert, Paris.

Dictionnaire De Poétique Et De Rhétorique Pue 1989

Fontanier, Ed. G. Gennette, Flammarion, 1968

Librairie Hachette / Livre De Paris / Librairie Quillet 1975

Petit Larousse En Couleurs

Oeuvres de Référence

http://www.ens-fcl.fr/~hatt/art_12c.htm

http://www.ens-fcl.fr/~hatt/art_12c2.htm

http://www.ens-fcl.fr/~hatt/art_12c3.htm

<http://ourworld.compuserve.com/homepages/echolalie/112.htm>

<http://www.letters.net/lexique/>

-CV-

Identité:

nom prénom : Sönmez, Leyla

Date et Lieu de Naissance : 24.02.1972, Antakya

Situation Sociale : Mariée

Langue Etrangère : Français

Éducation:

école primaire 1979-1984 "Ecole Mixte Mireille Lause", Marseille/FRANCE

Collège : 1984-1988 "CES Capellette", Marseille/FRANCE

Lycée : 1988-1991 Seconde et première "Lycée Marcel Pagnol" Marseille/FRANCE.

terminale "Ata Koleji" Antakya/Hatay/Turquie

Licence : "Université d'Istanbul", Faculté de Lettre, département de la langue et littérature Française", 1992-1996

Profession:

depuis 1998, enseignante à MKÜ Faculté de l'Éducation.

TC. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANİSYON MURAKKAZI